Teresa

15

revista de literatura brasileira

MALDITOS NOS TRÓPICOS

Teresa

revista de literatura brasileira 15

AGRADECIMENTOS Giovanna Gobbi Alves Araujo

Teresa é uma publicação do Programa de Pós-Graduação da área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Ficha catalográfica elaborada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Teresa revista de Literatura Brasileira / área de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – nº 15 (2014). São Paulo, 2014.

ISSN 1517-9737-12

1. Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de Literatura Brasileira.

CDD 869.9

MALDITOS NOS TRÓPICOS

2. ENSAIO FOTOGRÁFICO

3. ENTREVISTA

4. RESENHAS

MALDITOS NOS TRÓPICOS

Em matéria de literatura, a linhagem "maldita" brasileira ainda resta pouco explorada pela crítica. De Gregório de Matos a Qorpo-Santo, de Gilka Machado a Hilda Hilst, de Febrônio Índio do Brasil a João Antônio, ou de Dalton Trevisan a Glauco Mattoso, para citar apenas alguns nomes que figuram neste dossiê, não são poucos os escritores do país que poderiam ser reconhecidos sob tal rubrica, dada sua forte identidade literária com o sentido que a expressão ganhou na França a partir do século XIX.

Como se sabe, para além dos poetas elencados por Verlaine em seu famoso artigo de 1883 para a revista *Lutèce*, que destacava as figuras de Corbière, Rimbaud e Mallarmé, a ideia do "escritor maldito" já era corrente na sensibilidade romântica, passando por Alfred de Vigny ou Gérard de Nerval, para culminar no criador das *Flores do mal*. Além disso, a expressão também serviu a uma série de autores vanguardistas que se proclamaram herdeiros não só dos poetas oitocentistas, mas igualmente de uma galeria de "malditos" *avant la lettre*, que vai de François Villon a Sade.

Cabe dizer que, desde meados dos Oitocentos, vários desses franceses foram traduzidos, debatidos, encenados e, sobretudo, admirados por artistas e intelectuais locais que, não raro, formaram grupos de leitores entusiastas de obras proscritas pela moralidade corrente e por vezes até mesmo proibidas. Os exemplos são abundantes. Para citar só alguns, vale lembrar que Cruz e Sousa foi grande leitor de Baudelaire, que Murilo Mendes dedicou mais de um poema ao soturno conde de Lautréamont, que Artaud e Genet foram influências decisivas no teatro nacional da segunda metade do século XX, e que o "divino marquês" foi objeto de diversas homenagens na poesia transgressiva de Roberto Piva.

O presente dossiê se propõe a interrogar alguns dos traços que particularizam essa linhagem na nossa literatura, de seus primórdios barrocos até a atualidade. De forma geral, ele se compõe de um conjunto de reflexões apresentadas no colóquio *Malditos nos trópicos*, que, promovido por uma parceria entre a pós-graduação em Literatura Brasileira da USP e o *Centre de Recherches en Littérature et Poétique Comparées* da Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense, teve uma edição no Brasil e outra na França ao longo do ano de 2013.

A rigor, mais que a recepção dos malditos das letras francesas no país, os textos críticos deste conjunto buscam refletir sobre as ressonâncias entre as duas literaturas. Ou seja, para além da influência direta, interessa reconhecer pontos de contato entre ambas as escritas, voltando particular atenção aos autores que exploraram manifestações do excesso, da transgressão e do erotismo. Trata-se de um diálogo entre pesquisadores europeus e brasileiros, tendo em vista uma reflexão sobre as principais dimensões simbólicas e formais que constituem as chamadas obras "malditas", seja no interior do *corpus* já canônico da França, seja na identificação desses mesmos traços na paisagem literária do Brasil. Trata-se, ainda, de uma oportunidade para indagar a existência de um "tropismo tropical" nos escritores do além-mar. Assim, mais que um eventual exercício de literatura comparada, o que se propõe aqui é sobretudo a exploração de um paradigma que permite tanto destacar aspectos da literatura brasileira ainda pouco trabalhados entre nós quanto abordar os textos franceses sob uma nova perspectiva.

Além das comunicações do colóquio, este número da revista *Teresa* traz também três resenhas de títulos publicados em 2014 que tangenciam o tema do dossiê: Renato Adura Martins propõe uma fértil comparação entre os missivistas do volume *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*, compilado por Pedro Meira Monteiro; Luisa Destri analisa a fundo as entrevistas de Hilda Hilst em *Fico besta quando me entendem*, organizado por Cristiano Diniz; e Adriano Schwartz ressalta a singularidade da intervenção crítica de João Camillo Penna nos ensaios reunidos em *Escritos da sobrevivência*.

Destaquem-se ainda outras duas contribuições de peso, que conferem particular densidade a esta edição. De um lado, o ensaio fotográfico assinado por Antonio Saggese que, a seu modo, insinua uma possível tradução tropical do estado de espírito saturnino dos escritores europeus aqui em questão. De outro, a entrevista de Berta Waldman, autora de trabalhos pioneiros sobre Dalton Trevisan e uma das mais finas intérpretes de outros "malditos" da nossa literatura, como Nelson Rodrigues ou Samuel Rawet. Às vésperas da publicação de seu novo livro, intitulado *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, a professora e pesquisadora discorreu sobre suas afinidades eletivas nas letras brasileiras, e seu inesgotável interesse pela "dialética da cafajestagem".

Camille Dumoulié
Eliane Robert Moraes

1 • ARTIGOS

Norma e obscenidade em Gregório de Matos, Glauco Mattoso e Hilda Hilst

João Adolfo Hansen

Resumo: Uma etimologia latina provavelmente falsa propõe que o termo *obscaenum* significa *ob scaena*, "fora da cena", como o interdito que não deve ou não pode ser dado em representação. No texto *Sade, mon prochain*, Klossowski lembrou que o obsceno só existe num campo de normas que lhe conferem significação e sentido. Neste ensaio, vou falar de alguns valores poéticos e políticos particulares do obsceno na poesia que se atribui a Gregório de Matos e Guerra (1633-1696), e em textos de dois autores modernos, Hilda Hilst e Glauco Mattoso.

Résumé: *Une étymologie latine, probablement erronée, suggère que le terme obscaenum signifie ob scaena, "hors de la scène", comme un interdit qui ne doit, ou ne peut pas, être donné en représentation. Dans son texte* Sade, mon prochain*, Klossowski rappelle que l'obscène n'existe que dans un faisceau de normes qui lui confèrent son sens et sa signification. Dans cette intervention seront évoquées quelques unes des valeurs poétiques et politiques particulières de l'obscène dans la poésie attribuée à Grególrio de Matos e Guerra (1633-1696), et dans les textes de deux auteurs modernes, Hilda Hilst et Glauco Mattoso.*

Abstract: *A Latin etymology, probably false, proposes that the term* obscaenum *means* ob scaena, *or "out of scene", as something prohibited that may or may not be given in representation. In the text "Sade, mon prochain," Klossowski recalled that the obscene only exists in a field of norms that endow it with meaning and sense. In this essay, I will discuss some poetic and political values particular to the obscene in the poetry ascribed to Gregório de Matos e Guerra (1633-1696), and in texts by two modern authors, Hilda Hilst and Glauco Mattoso.*

O que vou lhes falar sobre efeitos de obscenidade em textos de Gregório de Matos e Guerra, Glauco Mattoso e Hilda Hilst tem que ser breve e, como tudo nesse nosso melhor dos mundos possíveis, vai ser arbitrário, parcial e descartável. Pra começar, lembro a diferença histórica, pois a definição do efeito obsceno pressupõe o campo das normas sociais que determinam o que é normal, habitual e natural ser, fazer e dizer. No século XVII, GMG foi o nome de gêneros literários do Antigo Estado português, o satírico e o fescenino, regrados por preceitos retóricos da *mímesis* aristotélica interpretada escolasticamente. Desde o século XIX, o nome virou a identidade psicológica de um homem vadio e doente que, antes de ter sido sequestrado junto com o assim chamado *Barroco* por um crítico de São Paulo, expressou romanticamente o pessimismo e o ressentimento da sua psicologia tarada em poemas obscenos que também foram antecipações, prenúncios, prefigurações e profecias do advento do Estado nacional brasileiro, da antropofagia cultural, da poesia concreta, do tropicalismo, do movimento hippie, de alguma contracultura e da baianidade multiétnicoanarcopolicultural da Bahia colonial de sempre; Glauco Mattoso, pseudônimo de um poeta moderno que nos anos 70 fez paródias concrecríticas da merda social brasileira do tempo da ditadura de 64 no *Jornal Dobrabil*, hoje é autor de milhares de sonetos cômico-satíricos de obscenidade programática. Foi chamado de poeta pornosiano, não sei se o crítico que usou o adjetivo quis dizer que é pornógrafo pelo parnasianismo dos sonetos ou pela perversão da podolatria sempre muito alegremente afirmada neles, provavelmente pelos dois. HH é autora moderna de prosa e poesia que dissolvem a representação e suas categorias unitárias, produzindo a desalma, o desalmamento da alma, em tempos de conformismo armado. Sua prosa e poesia fazem a linguagem proliferar como a falta de ser do desejo de absoluto e, ao mesmo tempo, como desejo do fim de Deus, metáfora do ser que há. Nelas, a demanda do nome é demanda do incondicionado que não há: suas frases são indícios de acumulação de sujeitos-de-enunciados lidos e arruinados, que mantêm semelhança uns com os outros como objetos longínquos já perdidos e empapados de uma memória que apodrece em formas estranhas, mutiladas, vomitivas e obscenas: a unidade delas é aporia e seus resíduos gravados na escrita dão a justa medida de uma arte que só se eleva afundando-se no lixo. Nos três casos, não há identidades obscenas, mas efeitos relacionais de obscenidade que pressupõem as normas sociais que assim os definem.

As normas da sociedade católica de Antigo Estado dos poemas atribuídos a Gregório e as da sociedade liberal moderna de Glauco e Hilda são, evidentemente, diferentes, mas têm em comum a proibição da obscenidade como um obóvio ovo do

óbvio que não deveria ser posto em representação. Hoje, quando as obscenidades deles são lidas ou ditas, com seus buracos, membros, órgãos e fluidos animados de vida própria, ainda têm algum poder de escandalizar pais de família, militares, freirinhas, felicianos e outros tartufos que rondam como reserva moral de almas puras que nos querem salvar de nós mesmos com sua ignorância do simbólico. Pra mim, não sei se pra vocês, é reconfortante saber que a minha sacanagem pode contar com as boas intenções deles.

Quando se trata da obscenidade nos textos desses três autores, fala-se do corpo. O corpo, como sabem na experiência do seu, é sempre convencional, como corpo que a regra modela e disciplina, mantendo o seu desejo de onipotência dentro de limites que as instituições determinam como a normalidade petrificada como natureza pelos hábitos. Sempre corpo escarificado ou tatuado ou modelado pela cultura, sempre corpo produzido pelas instituições sociais com a educação dos sentidos ou a *Bildung*, a formação, como vocês gostam de repetir aqui na USP, recalque, trauma, neura, sublimação repressiva, perversão, mal-estar, mania, psicose etc. É absolutamente impossível pensá-lo num grau zero de si mesmo fora da Regra. Digamos por isso que a obscenidade é obscena porque põe em cena justamente a não linguagem impossível de um corpo autonomizado da regra que não se vê a si mesmo como signo quando se exibe como um pau pra fora, dando-se inteiramente à representação cega de si mesmo ao ocupar a cena imaginária da representação com sua natureza monstruosa. Monstro, como sabem, é o que se demonstra. Nas obscenidades de HH e Glauco, como contraefetuação da estupidez da regra. Nas de Gregório, com outra determinação.

Assim como acontece com as instituições capitalistas hoje, que são obscenas porque afirmam que são universais naturalizando a exploração, as violências e as misérias da sua particularidade histórica demente, a obscenidade efetuada por esses autores é obscena porque, como uma falsa, mas sábia etimologia latina ensina, é *ob scaena*, *fora da cena*, pondo-se impossivelmente fora da convenção simbólica como natureza bestial animada de vida própria que ocupa totalmente a cena da representação, eliminando a representação e a cena, *ob scaena*. Por isso mesmo, a obscenidade deles não é o erótico, porque é sempre óbvia e explícita, claríssima como um palavrão, que não necessita de nenhuma hermenêutica ou interpretação. Nos textos dos três, ela irrompe no intervalo que se abre entre o que é nomeado, os buracos, membros, pedaços e ações animados de vida própria dos desejos proibidos do corpo, e a teologia política católica, no caso de Gregório, e a política liberal e neoliberal, no caso de Glauco e Hilda, ambas imperiais, ambas despóticas na regulação do corpo, interditando práticas e nomeações,

controlando o nomeado e proibindo, censurando e castigando a emergência do obsceno com a economia unitária da alma que, por ser filha de Deus e de outras potências, como o capital, é sempre alma culpada, que se vinga do corpo fazendo-o sofrer, enquanto as instituições o domesticam e consolam, compensando sua dor com os chocolates da crença. Crer, não importa em quê, conforta. Quem crê, não importa em quê, obedece, e obedecer é melhor que encarar a liberdade de frente sabendo que a história é destruição sem sentido. Eu só cumpria ordens, vocês já ouviram esse papo. Hoje, nessa inflação de Grande Saúde norte-americana, inflação de eu de tanto exercício de emagrecimento, ecologia e correção política, todos deixaram de fumar comportados e solenes nessa inflação de bondade narcísica, justamente quando o indivíduo não existe mais e o corpo é o divíduo de que Deleuze falava em seu texto de 1970 sobre as sociedades de controle, o divíduo, ou o amontoado de fatias descontínuas de tempo controlado como uma mortadela de fluxos financeiro-mercadológico-narcísico-evangélico-tucano-policial-fascistas, pra que será que falamos de obscenidade e malditos neste evento? Ela é tão familiar. Os leitores de HH já devem ter sacado que as obscenidades da literatura dela demonstram que nada vence a morte e suas formas cotidianas de estupidez. Já devem ter sacado que ela sabe que a consciência é o inferno, mas também a única poesia possível. Nos textos dela, de Glauco Mattoso e talvez nos de Gregório, deve haver algo, talvez um possível, que escapa de controles e afirma outra coisa que ainda não veio e nos falta. Faz muito tempo, num seminário, Phillipe Sollers perguntava onde os indivíduos se situam em relação aos seus incestos possíveis e pensáveis, uma vez que a razão social que responde pela coerência de todos em termos de interdição é sempre homicida. Ele lembrava que a razão social repousa sobre a Moral que determina que o indivíduo não pode representar a espécie de maneira intrínseca e que sua lógica ordena – como lembra o admirável Klossowski – retirar o direito de existir daquele que, posto fora da espécie por ter ousado legislar sem alegar consensos, é necessariamente um monstro. A Lei inscrita nos corpos os tatua com a negação: "não podes"; e a sensibilidade da Lei, que só ousa punir, consome-se toda na constituição dos monstros que a validam. Ela é homicida, pois legisla o erro e, mais, o desejo do erro: excluindo o erro a todo custo, cerceia as ousadias, prende-as em particularidades previstas, recapturáveis em sua generalidade de lei, e assassina o singular. O singular é talvez a única coisa que vale a pena no mundo: quando o mata, a razão social exclui o possível, relegando-o ao campo morto da memória do medo e do conformismo exemplares. Não sei se concordam, o eu é só um hábito e hoje, mais que nunca, muitas vezes alguém é obsceno também porque tem vergonha de ser homem.

Mas continuemos. Como eu dizia, quando, no intervalo que se abre entre a nomeação do corpo e a teologia política antiga ou a política do capital liberal e neo é anulado o contrato social que proíbe o fantasma de um corpo não simbólico ou natural, a obscenidade põe a cabeça pra fora e abana um rabo cheio de chifres recalcados, material como um porco, material como um corpo, porco-corpo de um corpo-porco. Essa materialidade é comum aos três, Gregório, Hilda, Glauco, mas de modos diferentes, com supostos e fins diferentes. Vou falar esquematicamente deles, não posso falar de outro modo devido ao tempo que tenho. Começo com Gregório.

Vocês devem ter lido G de Matos ou ouvido falar dele. O homem Gregório existiu. Foi filho de senhor de engenho, estudou Direito Canônico em Coimbra, viveu em Salvador entre 1682 e 1695, foi advogado e poeta. Nesse tempo e até a metade do século XVIII, escribas baianos compilaram em manuscritos poemas satíricos e líricos que circularam na oralidade na Bahia no século XVII e os atribuíram ao *nome* Gregório de Matos e Guerra, não ao homem Gregório, usando o nome como classificação dos gêneros deles. Alguns desses códices manuscritos, que hoje se encontram na Seção de Manuscritos da BN do Rio de Janeiro, foram feitos pelo Licenciado Manuel Pereira Rabelo, letrado que viveu em Salvador na primeira metade do século XVIII. Rabelo não diz por que compilou os poemas, mas informa que os recolheu de folhas volantes e também, usando um velhíssimo lugar comum, que os recolheu de pessoas antigas que os conheciam de cor. Rabelo os dispõe nos volumes do códice segundo a hierarquia dos gêneros poéticos corrente no século XVII: antes os poemas lírico-religiosos, depois os lírico-amorosos, em seguida os poemas cômicos, segundo os dois subgêneros aristotélicos do cômico, antes os ridículos, que em sua maioria emulam a sátira de Horácio, depois os maledicentes, que emulam a sátira de Juvenal e a poesia galaico-portuguesa de escárnio e maldizer, e, finalmente, os poemas burlescos, fesceninos ou sotádicos, escatológicos, obscenos e porcos. Em cada um deles, escreveu uma didascália, um comentário que faz um resumo do poema para o leitor. Rabelo também escreveu uma *Vida do excelente poeta l*írico, o *dr. GMG*, que anexou à compilação. A vida é um gênero ficcional incluído no gênero histórico; ele a escreveu inventando seu personagem Gregório de Matos e Guerra usando os lugares comuns de pessoa que são usados na caracterização dos tipos ridicularizados ou agredidos nos poemas satíricos que compilou. Em 1840, o cônego Januário da Cunha Barbosa, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, instituição patrocinada pelo imperador Pedro II para inventar tradições nacionais e nacionalistas, publicou dois poemas cômicos do códice, "O livreiro castigado" e "O músico glutão", e uma paráfrase

da *Vida* escrita por Rabelo no número 9 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Barbosa era romântico, e, como romântico, eliminou totalmente as categorias retóricas e a conceituação escolástica de tempo histórico que modelizaram os poemas no tempo da invenção deles. No lugar delas, pôs o conceito kantiano-hegeliano, liberal e nacionalista de tempo histórico como evolução e progresso e o conceito romântico de poesia como expressão da psicologia do homem autor. Logo depois, em 1850, Francisco Adolfo de Varnhagen repetiu a paráfrase de Barbosa em seu *Florilégio da poesia brasileira*, onde publicou poemas censurando palavras, versos e estrofes, e escreveu que Gregório tinha sido um homem vadio e doente crítico da política colonial portuguesa como um rebelde arauto da Independência. Em seguida, desde que em 1870 Sílvio Romero repetiu Varnhagen e Cunha Barbosa em sua *História da literatura brasileira*, escrevendo que Gregório não tinha sido nem branco, nem índio nem negro, mas mazombo ou autêntico brasileiro, as histórias e a crítica literárias brasileiras os repetiram e positivaram a interpretação romântico-positivista dos poemas, falando deles como obra de um homem vadio e doente, Gregório, conhecido como o Boca do Inferno que, depois de ter sido fauno de Coimbra, foi para a Bahia em 1682, onde sua psicologia tarada ficou mais tarada por causa do clima tropical que faz as sinapses relapsas, por causa da mistura das três raças tristes que constituem a nacionalidade, por causas econômicas e políticas sempre explicadas pela ciência mestra, a sociologia etc. Um homem brasileiro tarado e malandro, enfim, que desandou a falar mal de todos e tudo com a obscenidade de um canalha genial plagiador de Góngora e Quevedo mas que, apesar disso ou por isso mesmo, foi um brasileiro arauto da Independência, vanguarda do nacional, vanguarda do proletariado colonial e neocolonial, crítico das instituições e dos poderes coloniais e metropolitanos como um barroco do Barroco cultista formalista e conceptista conteudista etc. e tal e outras coisas folclóricas que os herdeiros do Augusto Comte inventaram e continuam repetindo. Os poemas satíricos e burlescos atribuídos a Gregório são obscenos. Mas não tanto pelos signos óbvios, que põem em cena o baixo corporal e a paixão dos resíduos do corpo, mas, antes de tudo, pela operação simbólica com que postulam a Unidade do Deus de Roma e do seu Santo Ofício da Inquisição da política católica do Rei português e sua forca como regra universal da ordenação dos corpos, quero dizer, recorrendo a signos obscenos para efetuar os corpos dos tipos satirizados como corpos viciosos fora da regra, ou corpos naturalmente bestiais e, simultaneamente, prescrevendo para eles os remédios da teologia-política ibérica. Ou seja: toda a sátira que se atribui ao nome Gregório é um teatro da Lei que põe em cena vícios e viciosos, representando-os como a obscenidade

de erros lógicos, infrações morais, crimes políticos e heresia religiosa. Nos poemas, a obscenidade é funcional: figura a deformação do vício para afirmar a virtude católica como a boa forma unitária que o corrige. O vício é a natureza bestial que o gênero demonstrativo compõe como monstro obsceno exorcizado. Quero dizer, a natureza bestial é sempre produzida pela perspectiva da forma unitária da alma que habita o corpo pretensamente virtuoso do sujeito da enunciação dos poemas. A alma é católica, leva a mancha do pecado original tatuada nas marcas da sua subordinação no pacto de sujeição ao rei e, como toda boa alma católica, dá veneno a Eros. As marcas do pecado fazem sua natureza imperfeita necessariamente carente do consolo das instituições. Assim, quando sua natureza pecadora se autonomiza fazendo valer seus desejos, é capturada como semelhança malvada das instituições, semelhança derivada das instituições e controlada por elas como semelhança malvada. Como se o autor dos poemas afirmasse, em cada deformação obscena que produz, que da instituição ninguém sai. Teatro da regra. Como sabem, os ladrões de banco existem para justificar a existência da polícia que protege a propriedade privada e os banqueiros. Muito sumariamente, Gregório de Matos é o nome de uma poesia da Regra fundamentada em um universal, o Deus católico; essa é a principal diferença entre essa poesia e Hilda Hilst e Glauco Mattoso, que são poetas contra a Regra, principalmente Hilda, grande liberdade que desconhecemos e que sabe que não há nem pode haver princípio universal regrando a liberdade dos homens. O único universal é o dinheiro, que torna todos os valores equivalentes à vulgaridade dele e às obscenidades que patrocina. Na literatura dela, a desalma do obsceno subverte na porcaria a seriedade da alma porca dessa vulgaridade.

Voltando às porcarias de Gregório, ele é todo *mímesis* aristotélica interpretada pela escolástica. A sátira é um gênero baixo ou cômico que produz misturas ou deformações, ridículas ou maledicentes, retoricamente regradas como inverossimilhanças adequadas para representar a falta obscena de unidade do vício. Como disse, esse regramento é escolástico, ou seja, determina que o bem de cada ato é sempre o que convém à sua forma. Escolasticamente, as ações recebem sua espécie da finalidade para a qual tende o ato interior da vontade e do objeto a que se aplica o ato exterior que o realiza. Se o ato interior da vontade visa um fim que nega a regra – por exemplo, o gozo pelo gozo do coito anal que não tem por fim a reprodução – o ato exterior também visa outro objeto – por exemplo, a fixação do ato no "cu" e no diabo – o que corrompe a ordem natural prefixada no Ditado divino. Escolasticamente, na poesia chamada Gregório de Matos, mal é tudo o que contradiz a forma, destruindo a ordem natural dela por falta, negando a existência natural dela por excesso ou afirmando con-

tra a natureza dela a existência do que não existe. Falta, excesso e negação, essa poesia pressupõe e reitera a doutrina católica do pacto de sujeição, encenando a definição do terceiro modo da unidade dos corpos desenvolvida por Santo Tomás de Aquino no comentário do *Livro V* da *Metafísica*, de Aristóteles, como *unidade de integração* de membros, órgãos e funções do corpo humano como instrumento do seu princípio superior, a alma. Segundo Santo Tomás, a pluralidade dos membros e a diversidade das funções das partes do corpo humano integradas num todo harmônico são *ordem*, como instrumento para a alma. Com o termo *caput*, "cabeça", Santo Tomás relaciona "cabeça" e "corpo", ou "cabeça" e "membros", como parte superior ou mandante e partes inferiores ou subordinadas. Por analogia, o uso metafórico dos termos *cabeça* e *corpo* significa o homem individual, como *corpus naturale*; a sociedade, como *ordinata multitudo*; e a Igreja, como *corpus Eclesiae mysticum* e *corpus Christi*. Quando é transferido metaforicamente para a esfera política, o termo "corpo" mantém o significado da analogia teológica, significando que a "cabeça" do reino, o rei sede da razão de Estado, é proporcionalmente, para o súdito individual e para o todo social, o que Deus é para o mundo. Princípio regente do corpo político do reino, o rei é a sua razão suprema, dirigindo-a eticamente, como rei católico, para integrar todas as suas partes, membros, órgãos e funções como *harmonia* ou *ordem*. Assim, as fórmulas "corpo político", "corpo místico" e "corpo místico do Estado" supostas ou enunciadas nos textos desse tempo colonial significam principalmente, como diz Francisco Suárez, que todos os membros individuais, estamentos e estados sociais podem ser considerados, do ponto de vista moral, como um único todo unificado.

Construído como irracional porque destrói essa unidade de ordem com suas ações bestiais e obscenas, o tipo vicioso não é livre, pois em todas as ocasiões só obedece à vontade que o escraviza: não deseja, é desejado pelo seu desejo, como um ladrão dominado pelo furto que leva. Assim, nos poemas, a irracionalidade dos vícios e dos viciosos é classificada hierarquicamente por aquilo que não tem valor de uso nem valor de troca, merda. Por extensão, os tipos viciosos são metonimizados pelos órgãos excretores, que são politizados pelas mesmas normas hierárquicas que compõem o corpo político do Estado: os poemas afirmam que *branco, macho, fidalgo, católico e letrado* definem a excelência humana dos tipos superiores. Por oposição, *não branco, não macho, não fidalgo, não católico e não letrado* compõem o código da infâmia com que os poemas ultrajam os viciosos com o desvalor da irracionalidade e da merda, fazendo-os indizíveis e infiguráveis na deformidade obscena. Como disse, os poemas figuram o isomorfismo de *corpo/Estado* como relação especular em que o micro alegoriza o

macro. Assim, a obscenidade das partes fora do lugar, embora não seja nacionalista, também é autoritária como a outra, pois está a serviço da unificação e da unidade da hierarquia. Para figurar vícios e viciosos segundo esses princípios teológico-políticos, os poemas satíricos desenvolvem principalmente os lugares comuns do sexo desonesto, propondo aos seus públicos culpados de desejos semelhantes a representação caricata e monstruosa deles sempre controlada e guiada pela pastoral da sua prudência para a cena sacrificial do remorso e da catarse. Basicamente, o pressuposto é o de que a corrupção do corpo individual em práticas sexuais ilícitas é irrupção do gozo impuro que falseia a ordem natural das coisas do bem comum do todo do corpo político. Em todos os casos, trata-se da regulação do sexo pela *skopia* do corpo determinada por padrões teológico-políticos contrarreformistas. Inventada como um ditado da razão (*dictamen rationis*), a voz prudente do personagem satírico é portadora da consciência moral que nomeia a regra, estabelecendo o lícito e o ilícito para todos os casos particulares. A voz é sistêmica, afirma a unidade virtuosa como regra de derivação de todos os usos lícitos e ilícitos do corpo: logo, todo erro, mesmo o mais venial, tem a sua casa marcada na tabela das culpas – da obscenidade da blasfêmia dos que maldizem Cristo e Maria à obscenidade da viuvez insatisfeita, da obscenidade do sexo matrimonial incontinente à obscenidade do adultério, da obscenidade da masturbação que fornece líquidos para os caldos diabólicos das bruxas à obscenidade do amor freirático; da obscenidade da sodomia, que a sátira chama de "come-em-vão", à obscenidade da bestialidade dos que gozam com animais, e com o Diabo, que na Bahia do século XVII vinha, quando invocado à meia-noite, na forma de bode, galo preto ou mulato encapuzado com o órgão ereto em forma de saca-rolha gelado, dando o ânus soltando gases fedorentos a beijar, paródia do incenso da missa e inversão do beijo amorosamente cristão.

A oposição fundamental que escande as obscenidades nos poemas é a que a Igreja Católica continua afirmando hoje, a dos sexos como duas naturezas prévias a qualquer prática, o "masculino" e o "feminino". A oposição reitera a teologia cristã dos dois sexos naturais do livro do *Gênesis* – "macho e fêmea os criou" – e do *mulier corpus viri*, a mulher corpo do homem e parte do corpo do homem, que atribui à mulher a inferioridade de diferença submissa e submetida ao poder do macho como compensação da falta: cristãmente, só Adão foi feito à imagem do Deus-falo, como sabem. O Direito Canônico que regula as trocas sexuais não doutrina a diferença sexual como variante posicional livre de um ser só, o *sexo humano*, que se opõe ao sexo não humano, como lemos por exemplo em Marx e Engels, Freud e Lacan. O Direito Canônico afirma que há, naturalmente, dois sexos, um deles feito à imagem do Deus-falo, mas-

culino, outro marcado pela falha, feminino, substancializando os dois como opostos complementares herdeiros de um pecado original que corrompe toda a humanidade e do qual a Igreja tem o monopólio. A afirmação de que um complementa naturalmente o outro exclui a possibilidade de inscrever o corpo diferencialmente em outra convenção da sexualidade. Se isso ocorre, é *erro* grave ou pecado *contra naturam*. Todas as obscenidades dos vícios são determinadas por essa teologia e é inútil buscar nelas qualquer moralidade "transgressora" de interditos. Fazendo a apologia da virtude em todos os casos monstruosos, a poesia chamada GM assegura para seus públicos que a inocência e a pureza são propriedades exclusivas das instituições. Por isso mesmo, todo erro é diferença prevista pela Regra de que a voz prudente do satírico é emissária. Leituras dessa poesia que não consideram esse crivo teológico propõem sua libertinagem, moral e intelectual, sua potência crítica de oposição e transgressão políticas – e são leituras romanticamente ingênuas. A voz satírica prudente e justa assegura para o público do seu teatro que só ela conhece o segredo tremendo da inocência e que da instituição ninguém sai.

Assim, conforme a piedosa fórmula do Apóstolo Paulo, a mulher é "vaso do marido". Os poemas hipertrofiam essa hierarquia natural e autonomizam o órgão feminino, o "vaso", para constituir o tipo da "puta", a mulher-vaso por excelência, como paradigma do duplo impuro e duplo do paradigma virginal: a puta é "Eva atroz", lemos num poema (*OC*, II, p. 387). Na metáfora "puta", a função "vaso" aparece selvagemente insubordinada *contra naturam*: "[...] jamais a ninguém te negas,/ tendo um vaso vaganau" (*OC*, III, p. 571), lemos em outro. Mau é o duplo, sempre impuro. Assim, "puta" é termo hiperinclusivo usado para significar a potência do duplo em todos os casos em que a Regra não é observada. Genericamente, significa /*contra naturam*/. Por exemplo, quando o governador Luís Antônio da Câmara Coutinho é representado num poema a falar "como putana", o termo significa o pecado político da tirania.[31] O mesmo governador, chamado de Tucano, é classificado como "puta" quando os poemas o acusam de praticar sodomia com seu secretário, chamado de Lagarto. Em outros casos, o termo é aplicado como insulto, "filho da puta", e liga-se ao imaginário fidalgo e seus *topoi* de "origem" e "limpeza de sangue". É típico da sociedade de Antigo Regime homem atacar homem por meio da desqualificação da honra das mulheres da sua família. Assim, quando a expressão *filho da puta* insulta a mãe do tipo agredido nos poemas, o filho dele é "bastardo" e ele, marido, é "corno", coisas gravíssimas da perspectiva da honra fidalga. A "puta" é caráter e tipo e sua nomeação figura a inimizade de relações sociais que mimetizam sinistramente – o que não exclui o cômico de sua caracteri-

zação – a desagregação da *virtus unitiva* do amor. Não por acaso se associa a "puta" ao Demônio e à Morte, que os poemas chamam de "a puta mestra". Fingimento ou simulação do amor, a "puta" é "dissoluta", termo de extrema frequência, que a traduz como causa e efeito do mal: *corrompida, corrompe*. O termo tem valor de hiperinclusivo, como disse; assim, pode significar não só a mulher, mas todos os tipos e casos em que a concórdia e a paz do bem comum se encontram subvertidas por relações de troca ilícita: comerciantes usurários, padres simoníacos, frades lascivos, governadores tirânicos, magistrados venais, pseudofidalgos, maus letrados, negros insubordinados, mamelucos com pretensão de nobreza, cristãos novos que continuam judeus, índios, mulatos, freiras etc. Para citar a metaforização sexual do termo, o termo *puta* metaforiza os devotos "[...] do nefando Deus Cupido" (*OC*, I, p. 23). Eles são todos aqueles fora das especificações canônicas que prescrevem o sexo como natural e lícito somente no matrimônio, e restritivamente, para a reprodução de servos do Senhor, para não desejar o outro do próximo, para não se abrasar com as prestações módicas do dever conjugal. Pelo mesmo pressuposto teológico de um sexo natural tatuado nos corpos de homem e mulher antes de qualquer prática, a mulher casada torna-se dissoluta se pratica atos ilícitos com o marido, entre eles a sodomia e outros segredos penitenciais de confessionário. A *persona* satírica é sempre masculina, aliás, pois é a partir do masculino que se determina a "puta" e também a gravidade crescente dos pecados sexuais: sexo de solteiros antes ou fora do casamento com pessoa de outro sexo, sexo fora do casamento como adultério, sexo solitário, molície ou masturbação, sexo com pessoa do mesmo sexo, sexo com animal, sexo com o demônio. Assim, na confecção e defecção do corpo-pedaço grotesco e corpo-buraco excessivo, as imagens de atos, funções e formas aberrantes são aberrações estruturadas logicamente: há método em sua mistura. Ao fazê-lo, a sátira doutrina o corpo *próprio*, segundo o Ditado.[37] Nela, a obscenidade é o efeito desproporcional da transformação do corpo próprio em outro, da função própria em outra: satiricamente, a obscenidade faz um corpo se meter pra dentro de outro e vir a ser outro, como metamorfose bestial. Assim, na linguagem dos poemas, a obscenidade irrompe como não linguagem emissária da linguagem institucional que postula a economia unitária da alma segundo a ordenação teológico-política do corpo e das funções politicamente integradas dos corpos. A obscenidade é o efeito de total exposição discursiva de algo que, propriamente, deveria permanecer invisível: atos fisiológicos, fluidos e resíduos etc. O obsceno autonomiza órgão ou função e, com isso, desloca hiperbolicamente o corpo e suas funções de sua "natureza" postulada pela Igreja, caso do "vaso" onipotente das "putas". A autonomização do órgão e da função

decompõe a ordem corporal e alegoriza-se com ela a desintegração da ordem política. Função sensibilizadora do vício, politizado simultaneamente como falha e intervenção. A reiteração obsessiva da obscenidade faz com que todos os espaços do corpo discursivo sejam invadidos pela imagem autonomizada, aos pedaços, do corpo: a "puta" é sempre invadida pelo "vaso"; o "sodomita" é sempre perseguido pelo "cu", transformados em corpos-buraco, corpos-receptáculos da sujeira universal.

Glauco Mattoso, pseudônimo que faz trocadilho com o nome da doença do olho, o glaucoma que deixou o poeta cego, assinou os textos do *Jornal Dobrabil*, da *Revista Dedo Mingo*, de *Línguas na Papa* etc., publicados nos anos 70 e 80 com outros pseudônimos dissolutos no humor baixo: Glauco Matheux, Matozo Guirauko, Pedro o Podre, Pedro el Podrido, Pierre le Pourri, Peter the Rotten, Pietro il Pùtrido, Piotr the Putrid, Petrus Putris, Massashi Sugawara, Marx Zwei, Heinz Zwueig, Garcia Loca, Pederavski, Puttisgrilli, P. David, Al Cunha, Cuelho Netto, Bixênia, glauco espermattoso, pedlo o glande, g. m. & p.o.p, G. M. e P.o.P. Ao mesmo tempo que se pluralizam, os pseudônimos propõem a total redundância da obscenidade dos textos que assinam, afirmando-a como gesto da repetição estéril que transforma intestinalmente uma quantidade disparatada de referências do tempo em que foram escritos, como "Geisel", "Millôr", "humor", "merdalhão", "concretismo", "Bilac", "Bocage", "Camões", "Drummond", pseudocartas de pseudoescrevinhadores de cartas a pseudorrespondedores, cartas de respondedores reais e escrevinhadores reais, *graffiti* de muros e portas de banheiro, *faits-divers* dos jornais brasileiros etc., na literalidade literal de um significado, *merda*, de novo traduzido de novo e de novo e de novo na redundância porca e idiotíssima, *merda*. Retórica da irrisão, o dobrável do *Dobrabil* é um legível, texto, mas, antes de tudo, é o descartável, pois se propõe ao leitor como excremento. Assim, o título e a data, *Jornal Dobrabil 1977/1981*, classificam a insignificância de um contínuo devir-merda que forma perversamente uma coleção da sempre informe matéria fecal nas 114 páginas da publicação em que as matérias sociais do cotidiano brasileiro do tempo da ditadura são degradadas nas desformas do podre para o leitor evacuando qualquer moral da estória na afirmação repetida do absoluto desvalor:

"um poema é um monte de bosta".

Jornal Dobrabil é literatura literal, não literária, que vampiriza os dejetos-fetiche da literatura que nos anos 70 era classificada como "boa", "má", "alta", "kitsch", "de invenção", "crítica", "formalista", "alienada", "participante", "de vanguarda", "academicista",

"canônica", "imoral", "obscena", "marginal", "maldita" – Gregório de Matos, Oswald de Andrade, concretismo, Drummond, João Cabral, Millôr Fernandes, Apollinaire, Ginsberg, cummings, piadas de banheiro, poetas dos Idos de 45, Arcademia brasileña de lettras germinadas & dce livre da faculdade de orthographia phonetica da universidade gamma phi, a ficção generalizada na imprensa da tradição, da família, da propriedade, do exército, da polícia, da política etc. O literal dessa literatura não literária que afirma a falta de forma do produto efetua um dicionário das tolices do Brasil em que todos os verbetes têm uma única significação, merda, como termo hiperinclusivo de todas as significações das referências citadas. Nas definições delas, A = merda, B = merda, C = merda... Z = merda etc. isso é aquilo como merda, sem metáfora. O termo merda é literal, desidealiza e dessublima a leitura na literalidade como "tolidicionário" – a síntese disjuntiva é de Augusto de Campos, admerdável definição flaubertiana na quarta capa do *Dobrabil*. Afirmando a merda, atolando-se na repetição da materialidade bruta, nojenta e informe dela, os textos eliminam todos os vazios semânticos dos textos e, com isso, eliminam a necessidade de interpretação. O leitor é posto na merda, como mais um dejeto entre outros, que apodrecem e podres caem.

É uma experiência obsessiva do tempo. Nas 114 páginas do *Dobrabil* não há mudança de estado ou superação, como se o presente da enunciação estivesse congelado na repetição estéril da monotonia chatíssima e divertidíssima que parecia mimetizar o tempo congelado da ditadura. Mesmo o obscenissimo papel couchê de luxo da coletânea deve ser incluído nela. Desta maneira, a questão que se põe é a de como falar desses textos supondo que afirmam a insignificância. A dificuldade está em fazer predicados sobre o que se considera impredicável como absoluto desvalor, zero de um sentido obtuso, de que, com correção política, só poderíamos falar decorosamente nos modos da ausência como "nojo" e/ou "imoralidade". O que esses textos permitiram anos atrás foi o imaginário da transgressão, quando foram incluídos como exemplos na então já mui acadêmica e tradicional antropofagia, como se fossem reencarnações porcas de um Oswald de Andrade então coprófago, deglutindo a merda de seus descendentes e a própria no gesto paródico de reconversão do filho Glauco hipóstase do pai Oswald comendo o Pai. A inclusão dos textos na antropofagia pressupunha que os textos de G. M. tinham uma intencionalidade crítica que podia ser positivada como crítica da razão social do tempo da ditadura. Mas os textos do *Dobrabil* eram afirmativos, não queriam mudar nada, gozavam a merda com a merda, enquanto transformavam tudo nela no humor *imprescritível de um* processo de intensidades polimorfas e perversas. Quero dizer, a monossemia dessa redundância obsessiva se afirmava como um dispên-

dio inútil, inconsequência. O dispêndio afirmava insistentemente o gozo intenso da massa extensa da merda que reanalizava obscenamente a analidade da cultura.

No último livro de Glauco publicado em 2012, *Raymundo Curupyra, o Caypora*, um romance que o autor classifica ironicamente como lírico, duzentos sonetos de gênero baixo, cômicos, burlescos, satíricos e fesceninos, de verso decassílabo e rimas toantes *abba/abba/cdc/dcd*, compõem, ordenados em sequência, conjuntos narrativos de extensão variada jocosamente intitulados de "cautos causos", que correspondem às temporalidades de situações narrativas e dramáticas em que se repetem as ações e as palavras porcas de Raymundo Curupyra, um tipo sórdido bem amado do Azar com que seu nome sempre anda pra trás. Lemos no primeiro soneto escrito em ortographia antiga: "as desdictas/ que sempre lhe acontecem são descriptas/ em tantos destes causos, a vocês!...".

"Vocês" são os leitores, nós, que não encontramos nenhum fundamento para as desditas de Raymundo. No soneto 1, lemos sobre Deus – "Raymundo a um Superior Ser nos allude/ mas nada nos garante que não seja/ tal Ente um Cão que nunca nos ajude". O que há é sempre a mão de bronze das contingências. Tudo quanto Raymundo planeja, diz e faz é barrado por um acontecimento que é uma causa sem nenhum fundamento que produz outras situações bestas que novamente desorganizam as singularidades da sua ação, repondo-o comicamente estúpido, sempre aquém do que diz, faz e planeja. A acumulação dos desastres de seus atos aos fins intensifica sua irrisão, que é narrada por Craque – "Apenas um moleque, ou um perfeito/ malandro brasileiro da selecta/ ralé miscigenada", como lemos no soneto 107 – seu amigo pau pra toda obra, que no final do livro salta, aidético e trágico, do edifício Martinelli, derrotado por si mesmo e por São Paulo, enquanto Raymundo, finalmente reconciliado com os astros quando é atropelado pelo carro de uma prostituta amor da sua vida, sobe no sucesso da comédia burguesa, casado e convertido em pai de família da classe média paulistana.

O personagem Craque é emissário da perspectiva irônica do autor. Mais lúcido que Raymundo, escolhe o que faz entre os possíveis da Crackolândia tatuada no seu nome. Não tem muito a escolher. Como um jogador de futebol que calcula os dribles dos ataques do campo adversário, ele é o craque de uma voz narrativa dividida que enuncia sínteses disjuntivas agudas e pungentes:

"rapazinho alli, de cor/com pinta de ladrão, tennis immundo..."(soneto 85), "Eu quasi justifico o preconceito/e torno-me bandido! Não convivo,/porém, com ladrões! Quero mais respeito!"(soneto 86); "Eu tenho faculdade... mas não acho/um trampo que me sirva! Ser capacho dum chefe eu não aturo, de ninguém!/ Por isso está difficil!

O que vem,/não quero e, quando um quero, é só de tacho/a cara que me fica! Quem é macho/não leva desaforos, não! Eu, hem?"(soneto 96); "desde Osasco até Guarulhos,/ cruzando esta metrópole com asco,/ouvindo-lhe os ruídos com engulhos" (soneto 108); " Meu nome ninguém sabe: só de Craque/me chamam, pois pareço um jogador/ de bola. Mas a pinta é só de araque./Meu dente separado faz suppor/que eu seja algum Ronaldo, mas quem saque/ do assumpto entenderá: só tenho a cor..." (128).

Os cautos causos vão se acumulando na sua voz; em todos, o cômico é uma potência deformante pela qual o leitor é informado como Raymundo se envolve com as putas Zuza e Martha e, depenado por elas, vai morar num casarão assombrado dos Campos Elyseos; como Raymundo se envolve com políticos paulistas e paulistanos do PPP, Partido Popular Paulista, tendo de fugir para a Argentina, onde encontra Astolpho e o Parnaso Masochista em que "nós, que Bocage e Sade lemos,/ ficamos conhecendo outros collegas" (soneto 72) "na praia de Sodoma e na corrente/ satânica, de cor surrealista" (soneto 74); como Raymundo, de volta para São Paulo, tenta a sorte como dono da Pizzaria Formaggica, onde Craque, como muitos professores da massa das letras da Universidade, é *pizzaiolo*, funcionário e entregador logo fora do lugar, pois "O assalto na Formaggica marcava/ mais uma do Raymundo na derrota [...]"; como Raymundo cria a "Locadora Uivante Vento" (101), especializada em malassombrações dos exóticos casarões da zona central da Crackolandia; como Uivante Vento é página virada; como Raymundo,o Caypora, dono do Livro da Sacra Kaballa, lê a *buena dicha* para clientes, como Candido Veríssimo, eclético diretor de cinema pornô da Boca do Lixo; como Raymundo mergulha em dívidas; como Raymundo pensa em capitalizar seus pés grandes e ganhar alguma grana com podólatras que pagam pela lambida, como o autor dos sonetos; como Raymundo passa a adestrador de cães e como ama os cachorros Chicho e Chocho; como Craque, michê, trabalha, duro; como Raymundo perde o apartamento; como Zephyro Ramires lhes indica "em plena Crackolandia/um quarto de cortiço" (126); como Craque reencontra a atriz dos filmes de Candido Veríssimo, Vannessa de Gomorrha, que o leva a conhecer a "patota pateta", Bolacha, Rosquinha, Biscoito e Picolé (131), aos quais fala do Roberto Piva poeta e de Adherbal Araujo, o Abbade, que, "Cercado de meninos, foi convicto/ discípulo do Piva em alma hellena" (134); como Craque conta como passa a consumir maconha e pó, "além do que se bebe ou que se injecta" (132); como, morto o Abbade, descobrem sua grana e desfrutam de um conforto temporário; como Xenophonte Martins, renomado quiromante, lê a mão de Raymundo e lhe fala sobre Craque, pedindo que Zeus tenha dó (139); como Raymundo encontra o Candido, que lhe propõe emprego de peão na campanha do

Pires à Prefeitura de São Paulo: "Do affan publicitário o compromisso/ exige voluntários: quem se venda/ por pouco, foi otário, e quem a venda/ nos olhos ponha, engole até chouriço" (145); como O PPP perde e Raymundo vai ser caixa e palhaço na rede de lanchonetes Pepperonyx promovido a faxineiro de latrinas etc. etc.

Depois dos dezoito sonetos iniciais, que fixam o caráter desastrado de Raymundo, Craque diz no 19: "A falla de Raymundo não combina: grammatica correcta... ou grosseria?/ Depois de tanta gaffe, o que seria/ discurso vale a lyra da latrina". Craque fornece o protocolo de leitura dos sonetos ao leitor: "lyra da latrina". Convencionalmente, como sabem, "lírico" é o poema breve em que um sujeito, o pronome "eu", fala reflexivamente do ser-aí da primeira pessoa do enunciado, associando-a temporalmente ao presente do seu ato de fala. O princípio e o limite dos atos da fala lírica de Craque são a miséria que fornica com a luxúria; ou a luxúria que fornica com a miséria. Nenhuma delas é primeira em seu presente paulistano e o que sai desse conúbio é misto e impuro: galhofa cansada e melancolia burlesca.

Em 2012, quando o *pop* é global e a indiferença e o conformismo artísticos dominam, que significa usar a forma "soneto" narrativamente? Inventado por volta de 1230 como monólogo reflexivo por Giacomo da Lentini, advogado da corte siciliana do Imperador Frederico II, inicialmente foi, como o nome diz, um "sonzinho", cantado e declamado. Muito usual em poetas maiores entre os séculos XIII e XIX – Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante, Petrarca, Spenser, Shakespeare, Wyatt, Camões, Ronsard, Du Bellay, Garcilaso de la Vega, Góngora, Quevedo, Donne, Milton, Cláudio Manuel da Costa, Wordsworth, Baudelaire mais um grande etc... –, atingiu o auge hercúleo e belo do esgotamento da sua forma sob o camartelo de escultores e/ou joalheiros parnasianos do final do século XIX. Forma fixa de catorze versos inicialmente distribuídos em duas estrofes de oito e seis; depois, no mundo neolatino, em dois quartetos e dois tercetos decassílabos, às vezes alexandrinos; e, no anglo-saxônico, em dois quartetos e dois tercetos de pentâmetros jâmbicos seguidos às vezes de mais dois versos; com vários esquemas de ritmos e rimas, elocução alta, média, humilde e baixa, desenvolvendo reflexiva e harmoniosamente um pensamento silogístico aparentado, nos usos iniciais, ao estrambote e ao epigrama, o soneto já foi considerado a realização suprema da poesia, síntese perfeita da inspiração lírica associada ao engenho técnico. E andou em baixa desde os românticos adeptos da expressão informal do infinito da psicologia da bela alma infeliz, que o julgaram a maior praga da poesia, fim de linha em que a forma é fôrma recalcando o borbulhar do gênio. Reduzido a pó de traque pelos modernos partidários do verso livre e das palavras em liberdade, por aqui foi

considerado a última flor do Lácio *kitsch* de poetas oficiais, regressão passadista e reacionarismo estético.

Na sociedade burguesa regida pela livre-concorrência, a originalidade artística é, como tudo, mercadoria. As formas livres inventadas por românticos e modernos tinham a aparente vantagem de sua singularidade equivocadamente livre de retórica, pretendendo a originalidade absoluta buscada no fundo de algum desconhecido, fingir que não dependia de nenhuma memória do leitor. O soneto, não. Auden dizia que ele é uma bela arapuca para poetas que desconhecem o campo literário, pois ele tem muitíssima história e ela pesa no que fazem. Quando retomado por modernos poetas críticos, Mallarmé, Drummond, cummings, Auden, Seamus Heaney são alguns, sua forma fixa sofre abalos táticos e estratégicos que a deslocam e destroem por dentro, efetuando o *ptyx* daquele cão mijando no caos a recusa das linguagens administradas do mundo administrado.

Felizmente, a poesia não é a história; quando presta, é contra ela. A de Glauco Mattoso é antes de tudo crítica da forma "soneto", inventando em decassílabos peritamente medidos e rimados as deformações de personagens baixos como a realidade de um possível poético que transcende ficcionalmente as matérias sórdidas de São Paulo. Por exemplo, no soneto 35, impiedosamente o autor faz referência a si mesmo: "O cego se consola com espinhos,/ transforma em sonho erótico a torpeza,/ enquanto escuta risos escarninhos". Glauco se diverte em adequar os catorze versos da velha forma fixa à transformação da torpeza numa arte que finge torpezas, contando quantos fez para bater toda a produção de todos os albertos e olavos e raimundos e da geração de 45 que, a gente acreditava, desde os primeiros modernistas e João Cabral de Melo Neto estavam mais olvidados que a cesura cortando o estrágulo de Nero na sexta sílaba do alexandrino francês de ourives finos. Já se falou que são pornosianos ou sonetos de um (neo) parnasiano pornógrafo. O trocadilho condensa, por isso diverte, mas só parcialmente corresponde à motivação e eficácia da sua prática. Glauco não é nenhuma palmeira vivendo em píncaro azulado, nem pornógrafo, mas poeta especializado nos estilos baixos com pleno domínio histórico e técnico da sua arte. Melhor é dizer que, desde o tempo do *Jornal Dobrabil*, ele não se entregou.

Quanto a HH, não posso evidentemente tratar de todos os textos dela. Ela é diferente de Glauco pelo seu trágico desejo de absoluto: crítica das unidades de real, de sujeito e de significante/significado/referência pressupostas na representação, lembra Mallarmé: vê a linguagem, sabem o que é ver a linguagem? Vê a linguagem como simultaneidade de uma extensão elástica que estica até um limite em que a linguagem

se quebra e o leitor cai no buraco do exterior indeterminado dela, o exterior *da* linguagem, não o exterior *à* linguagem, que o nosso idealismo positivista entende como o Real refletido instrumentalmente por ela. Esse exterior da linguagem é aquele lugar da flor ártica de Rimbaud, do *ptyx* de Mallarmé, da rosa saxífraga de Frost, da terceira margem de Guimarães Rosa, do neutro de Lispector, do cão sem plumas de João Cabral – lugar atópico do possível do exílio que os sujeitos de enunciação dos poemas e os personagens da ficção de HH, como a obscena senhora D, querem porque querem habitar obscenamente, fora de toda representação, fora de toda unidade fictícia de sujeito, fora de toda unidade de signo e referência, fora de toda unidade de real, fora de toda unidade de universal, porque não suportam a obscenidade da normalidade da vida subordinada à troca, a obscenidade da vulgaridade do dinheiro e do mundo interpretado por ele, a obscenidade da plenitude dos hábitos na repetição sem diferença da comunicação que comunica a comunicação da comunicação da troca. Seus personagens querem a obscenidade total, o que não tem representação, o que se dá todo no exterior da linguagem com um megaton de potência do contato fulminante com outra coisa em que o eu deixa de ser eu. Digamos que a ficção de HH é como a dos místicos antigos que falaram da *noche oscura del alma:* ela quer Deus; mas, diferentemente dos místicos, sem Deus. Deus: não o nome do Pai e o Pai do nome das três religiões do livro e das religiões neoliberais de TV. Em HH, o obsceno é o contato fulminante com o sagrado inexistente que os personagens dela tentam efetuar pelo acanalhamento contínuo dos hábitos disciplinados, como o desregramento de todos os sentidos de Rimbaud, acanalhamento sempre realizado como raiva, ultraje, sacrilégio e dor, muita dor. Os personagens dela querem o Outro, por isso são irrazoáveis, não têm meio termo, nenhuma cautela. Como no verso de Eliot, suas lágrimas são sacudidas da árvore da ira.

Em 1993, era o 2º. Domingo de maio, Dia das Mães, eu e o meu amigo Alcir Pécora estávamos bêbados e resolvemos escrever o prefácio para *Cartas de um sedutor*, que a Hilda ia publicar. Ela era muito amiga do Alcir e eu a conhecia de uma banca de doutorado sobre os textos dela defendida na PUC de São Paulo a que ela assistiu. Ela nos tinha convidado pra escrevê-lo. Pusemos o título de TU, MINHA ANTA, HH. Propus o trocadilho *a gagá* porque, na banca de doutorado em que estive na PUC, a candidata fazia a lacanagem semiótica dos textos da Hilda falando rapidamente as iniciais do seu nome, HH, como *agagá*. Eu e o Alcir escrevemos que na literatura dela, enquanto deus diminui como sujeitinho metido no céu de qualquer buraco cósmico do corpo, o gozo aumenta na língua. Portuguesa. Donos de cães fila ladram do lado de lá, vira-latas

latem do lado de cá. Na briga que a gagá encena contra a obscenidade geral, o sacrilégio é histriônico, pois não há profanação possível num mundo como este em que nada é sagrado. Pra que matar Deus, se nunca existiu, e, morto, só insiste como fantasma porque ainda acreditamos na unidade do sexo e da gramática? Escrevemos que a gagá ri de deus contra deus metáfora da Regra. Lembramos que o sujeitinho é paranoico, que tem um olho-terror tatuado nas criaturas como cu-caverna das Ideias essenciais. É dali que tudo é visto e se obra como consciência e limitação. A canastrice de HH recusa hipostasiar-se como verdade sublime pelo rebaixamento ostensivo que evidencia a farsa global. Ela recusa a tentação do heroísmo do próprio gesto, amplificando o baixo na incontinência verbivocossexual. Enquanto se dissolve, seu riso dissolve o lugar-comum autoritário e a referência a Deus aparece ao leitor como a ficção de uma busca impossível, derrotada a priori. Sua desmontagem obscena do obsceno lirismo cotidiano que afeta o sublime ainda tenta resistir contra o mediano, o bem pensante, o bom mocismo, o aparelho, o policial, o seguro de vida já morta ao nascer. A resistência é a via negativa de atingir – o quê? Escrevemos que o bicho-ninguém, o ganso estropiado, o jeitão da lagartixa, o jeitinho sem frescura do vira-lata, o nada, o nonada, o ninguém e o nenhum: na literatura de HH, o animal e a loucura figuram a utopia de uma vida fora da Lei. Lembramos também que a sua arte repõe a essência do horror, sem catarse e sublimação: a vida brasileira é obscena e, quanto a Zürich, a limpeza suíça não existe sem a muita merda de cachorro suíço. Lembramos que Joyce era caolho e não deixou de pisá-la. Tragicomédia: nos mundinhos da ficção de agagá, o baixo que se deseja só baixo é a consciência intragável da morte, termo, limite, origem do que se diz. Em *Cartas de um sedutor*, por exemplo, ela simula vozes gagás desejantes de liberação da morte e da vida porca. Como as do personagem gagá, Vittorio, elas apenas enunciam tempo e morte. Aqui é a linguagem que maltrata a carne suave e triste, gozosa, e vai do deítico para a *amplificatio*: cresce, aparece e mostra o pau. Enquanto o nome do Pai é achincalhado, suas imagens se multiplicam: paus murchos brotam, beiçolas yuppies chupam ameaçantes, regos criam dentes, cuzinhos vêm a ser cuzados, inúteis todos, estéreis de morte, crescendo e multiplicando-se na fábrica sintática em grande algazarra da linguona portuguesa das partes sem *pudendum*. As imagens misturam-se com diluentes à base de dor, álcool, endotoxinas e muita literatura. Assim, imagens de dois momentos brevíssimos cruzam-se num relance, sugerindo que coincidem na impermanência. O equívoco e a incongruência monstruosos são contradefinições cômicas e agudíssimas que produzem o estranhamento contínuo dos objetos. Uma galinha ruiva dentro de um cubo de gelo. Deus, superfície de gelo ancorada no riso.

O Alcir e eu lembramos que a literatura de HH, que no Brasil repõe radicais de Lispector e Rosa, é pródiga em ensinar desconhecimento, o verdadeiro oposto da ignorância. A obscena Senhora D já rezava pelo Livro de Vittorio: "Livrai-me, Senhor, dos abestados e dos atoleimados". Verdadeiro método de estudar e fingir a inconsciência, o álcool é exercício espiritual cotidiano do desregramento em que se bebe como um macaco raivoso para produzir a petrificação que paralisa o tempo e adia a morte numa imagem de desprezo e ironia, delírio trêmulo de não ser, bengaladas da gagá no ar! O sexo, feroz escavação do nada na imagem fingida do outro em si, funde-se na fala como sexo falante. Sem hedonismo, como órgão escarninho da utopia da ausência de Regra, o sexo explora os buracos também do sentido, gozo insípido do significante na busca tonta do gozo máximo do insignificante.

A literatura, essa vaca, é o terceiro vértice achincalhado. Como disse, a obscenidade só tem existência num campo de normas: em *Cartas de um sedutor*, o personagem Vittorio pede à advogada, a rábula ilustrada, que se masturbe e ao mesmo tempo finja que lê. A soletração da Letra escande o corpo e, óbvia e naturalmente, a rábula ilustrada vai ler o Código Penal. Se a Lei é Letra, a pena máxima é o castigo mais extremo e, o crime, ocasião da graça. Mas não há Deus e graça não há. Assim, o abuso obsceno da escrita inverte a escritura do sexo enquanto as perversões do sexo transgridem a sexualidade da letra como letra gozosa, sexo manuscrito no corpo como Lei.

Resulta disso tudo que as penetrações de HH são literalmente utópicas: em vez de cruzar e fincar os corpos, elas desterritorializam. Mas os alfabetos desatados da morte se soletram nas manchas da pele, flores antecipadas do túmulo, e o fracasso é geral. Enquanto deus desaparece, a única coisa que realmente importa é ela, a morte. Apenas do ponto de vista nenhum do seu nada, no nenhum além do pânico dessa cadela desdentada, a liberdade é livre e a porcaria é harmonia. Etc.

Quando o levamos pra Hilda ler, disse que era mais obsceno que o livro e não queria publicá-lo. Rimos muito. Depois, fomos convidados a publicá-lo pela *Revista USP*. Saiu, mas rasurado e ilegível. Na revista inteira, só ele. O editor se desculpou, a diagramadora da revista tinha cometido um erro. Felizmente, pensamos construtivamente, como bons moços, ela não rasurou a revista toda, só ele.

Quero lembrar a obscena senhora D. Velha, ou obscena num tempo de corpos jovens; solitária, ou obscena num tempo de comunicação comunicando a comunicação; gasta, ou obscena num tempo de corpos sarados; acabada, ou obscena num tempo de corpos saudáveis; e pelada, nua em pelo, ou obscena num tempo de corpos nus só quando mercadorias desfrutáveis, a obscena sra. D está debaixo de uma esca-

da, escada que não sobe. Ela quer e espera o contato fulminante com o Deus, que ela desafia a vir, enquanto o espera, o Deus que é o menino, o menino-porco. No mundo dela não há Deus que possa ser reconhecido como tal. Mas insiste. O que ela quer? O incondicionado da imersão total no Outro, a despersonalização de uma vida afinal tão identificada com o vazio do não ser que, assim como diz a GH da Lispector, não vai haver ser para morrer.

Dramatizando um devir do seu corpo velho, solitário, gasto, acabado e obsceno que seja digno do Alto, ao mesmo tempo não quer vê-lo, pois sabe que Deus seria apenas outra bruteza da bruta democracia da idiotia generalizada. Porque o deus que há na praça é esse aí: mentiroso sem nenhuma verdade a esconder, maneiroso, canelinhas finas, espírito de porco pairando moralíssimo com exclusividade sobre o pântano como síndico do condomínio da morte.

Não sei se concordam, num mundo obsceno repor o baixo da obscenidade é um pouco como reencontrar o lugar onde se insinua o mito da liberdade. Mas ainda é só o mito, não a substância indeterminada da liberdade livre. Assim, a consciência utópica que até ontem ainda vinha do futuro decai no pretérito da história livre enfim, mas não acontecida, como resíduo porco do gesto baixo: é, tendencialmente, consciência da destruição das formas cínicas do presente, mas não tem vez, porque não alega nenhum consenso, a não ser o de que também vamos morrer ou já estamos mortos.

Uma última coisa. Muitos atribuem loucura à autora e seus personagens. Isso explica as incongruências obscenas dessa literatura? HH, os sujeitos de enunciação dos poemas, a obscena senhora D e outras personagens não são loucas, é idiota falar de loucura. A psicologia, a psiquiatria e a psicanálise não são a arte e atribuir loucura a HH pressupõe a universalidade de uma razão naturalizada como normal que não passa de razão determinada pelo capital como razão instrumental. A atribuição de loucura pressupõe que o critério dominante de "normalidade" também vale para as formas poéticas como expressão de ideias claras e distintas ou representação realista da realidade. Como sabem, a loucura é o não domínio da própria ficção; por isso, também é a ausência de obra. Falar de loucura ignora o fundo comum da poesia e da loucura como experiências-limites na linguagem. A linguagem é irredutível à representação e não se deixa capturar pela representação, assim como o desejo, a não ser no inacabamento absoluto da morte. Por ignorar o que a arte de HH torna patente, a alegação de loucura é, além de idiota, irrelevante. Se a loucura é a ausência de obra, a literatura de HH é a obra como ausência.

João Adolfo Hansen é professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq. É autor de diversas publicações na área de Letras, entre as quais estão os livros: *Manuel da Nóbrega* (Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2010), *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora* (Hedra/Unicamp, 2006), *Solombra ou A sombra que cai sobre o eu* (Hedra, 2005) e *A* sátira e o *engenho*. *Gregório de Matos e a Bahia do s*éculo *XVII* (Ateliê/Unicamp, 2004).

Artifícios dos paraísos

Fragmentos de uma viagem

Jean-Paul Manganaro

Resumo: Em 1841, a vida de Baudelaire é marcada pela impossível viagem no navio Paquebot-des-Mers-du-Sud. Pergunta-se: que influência terá ela na "poética maldita" do autor entre "*L'Invitation au voyage*", de 1851, e o último poema das *Flores do mal*, "*Le Voyage*", de 1859?
Palavras-chave: Baudelaire; viagem; trópicos; paraíso; morte

Résumé: *En 1841, il y a dans la vie de Baudelaire l'impossible voyage sur le Paquebot-des-Mers-du-Sud. Quelle influence déterminante aura-t-il dans la construction de la "poétique maudite" de l'auteur entre "L'Invitation au voyage" de 1851 et le dernier poème des Fleurs du mal, "Le Voyage" de 1859 ?*

Abstract: *In 1841, Baudelaire's life was marked by the impossible journey on the ship Paquebot des-Mers-du-Sud. The question is: what influence would it have on the author's "damned poetry" between "L'Invitation au voyage", from 1851, and the last poem of "The Flowers of Evil", "Le Voyage," from 1859?*
Keywords: *Baudelaire; voyage; tropics; paradise; death*

BAUDELAIRE VIAJOU, DE FATO?

Ao ler sua biografia, tomamos conhecimento de que as inquietudes suscitadas por sua vida dissipada levaram seu padrasto, o general Aupick, a convocar uma reunião de família na qual se decide que ele deve deixar Paris, deve viajar. Assim, ele embarca no dia 9 de junho de 1841, aos recém-completados vinte anos, para Bordeaux, a bordo do *Paquebot-des-Mers-du-Sud*, que iça velas em direção a Calcutá. Após uma violenta tempestade, em 1º de setembro, o navio lança âncora em Port-Louis, nas ilhas Maurícias, onde Baudelaire é recebido pela família Autard Bragard. A relevância dessa informação é o fato de que Baudelaire comporia um soneto para a esposa de Autard Bragard: "A uma dama crioula", que seria entregue a seu marido, em 20 de outubro, na cidade de Saint-Denis-de-la-Réunion, onde o navio, que deixou Port-Louis em 18 de outubro, atracaria no dia seguinte.[1] Baudelaire desiste de prosseguir viagem e, em 4 de novembro, embarca no *Alcide* de partida para a França. O navio permanece, entre 4 e 8 de dezembro, na Cidade do Cabo e, em 15 de fevereiro de 1842, Baudelaire finalmente desembarca em Bordeaux, fazendo o seguinte comentário: "Creio voltar com a sabedoria na bagagem".[2] Uma viagem incontestavelmente frustrada.

BAUDELAIRE VIAJOU, DE FATO?

Jean Prévost, em seu *Baudelaire*, escrito entre 1943 e 1944,[3] não faz a pergunta nesses termos. No início do capítulo intitulado "A viagem aos trópicos", ele enumera os seguintes temas: "Baudelaire não tirou nenhuma narrativa de sua viagem. – Precocidade de três temas: perfume, calor, preguiça. – Iniciação à beleza negra. – Influência de Bernardin. – Temas marítimos, temas alegres".[4] Jean Prévost ignora o fato de que justamente "A uma dama crioula" ou, mais tarde, "A uma Malabaresa"[5] são poemas que evocam a experiên-

---

1. O soneto será publicado mais tarde em *L'Artiste*, em 25 de maio de 1845, antes de ser incluído na coleção *Fleurs du mal* (Soneto LXI).
2. Cf. "Chronologie". In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Coll. Pléiade, ed. par Claude Pichois, 1975, vol. I, pp. XXVIII-XXIX.
3. Cf. PRÉVOST, Jean. *Baudelaire, Essai sur la création et l'inspiration poétiques*. Paris: Mercure de France, 1964, p. 7. Membro da resistência, Jean Prévost foi morto pelos alemães em Vercors antes de poder reler o manuscrito que havia concluído; o livro foi publicado postumamente por Pierre Bost.
4. Id., p. 24.
5. Datado de 1847 e fazendo parte de *Os destroços* (peça XX), o poema foi escrito em 1840, isto é, antes da viagem. Claude Pichois responde a esta pergunta: "O poema seria então anterior à viagem?

cia direta dos destinos visitados. Sob um ângulo bem diferente, Walter Benjamin parece coincidir com a análise de J. Prévost, quando ele afirma que "o pouco entusiasmo de Baudelaire por viagens, torna ainda mais impressionante a predominância de imagens exóticas em sua poesia lírica. Sua melancolia vê nesta predominância o reconhecimento de seus direitos. Isto, aliás, é uma indicação da força com a qual o elemento da áurea vê seus direitos reconhecidos em sua sensibilidade. 'A Viagem' é uma renúncia à viagem".[6]

De qualquer forma, a semântica da paisagem refere-se à viagem exótica: país perfumado, sol, dossel de árvores púrpuras, palmeiras, morena encantadora, em "A uma Dama Crioula"; países quentes e azuis, abacaxis e bananas, a noite vestida de escarlate, beija-flores, tamarindos, coqueiros, em "A uma Malabaresa". Em ambos os poemas, no entanto, o elemento de paisagem abrange apenas as formalizações retóricas, e isso porque o elemento exótico se constrói sobre as sinestesias usadas para transmitir a feminilidade dos personagens que ali habitam. Trata-se talvez, como afirma J. Prévost, da "iniciação de Baudelaire à beleza negra. Os traços que o impressionam são a fineza aristocrática das extremidades, a largura do quadril [...] e a liberdade das formas que não são sufocadas por espartilhos ou sapatos, e que o fazem pensar na estatuária antiga. [...] A ideia de um paraíso (paraíso, pelo menos para aqueles que nele nasceram) surge já próxima à imagem dos trópicos".[7] E há sem dúvida uma ideia "prefigurada" nas relações que Baudelaire mantém e desenvolve desde o início entre a "viagem", os "trópicos" e o "paraíso", ou melhor dizendo, uma imagem culturalmente construída a partir de sugestões nascidas das leituras, das quais J. Prévost e Cl. Pichois enfatizam a importância: Bernardin de Saint-Pierre, em primeiro lugar, e depois Victor Hugo e Théophile Gautier.

•

Isso significa que essas três imagens-noções – viagens, trópicos, paraíso – são primeiramente atitudes ou pausas mentais que pertencem a diversas gerações sucessivas de poetas: são apenas tópicos que desenham uma realidade unicamente através das pala-

Não é impossível, se considerarmos que se trata de um tema já bem ilustrado por Hugo [...] e por Gautier". In: *Œuvres...*, op. cit., p. 1159.

6. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Tradução do alemão com prefácio de Jean Lacoste. Paris: P B P, Payot et Rivages, 2002, p. 236.

7. PRÉVOST, Jean. *Baudelaire*, op. cit., p. 25.

vras e das imagens emprestadas, que a experiência direta recobre exteriormente, e, aliás, apenas em parte. Logo no início, a força motora não é visivelmente a viagem, mas algo ainda secreto – e que, talvez, esteja destinado a permanecer assim.

Essa lógica das coisas não pertence exclusivamente ao próprio Baudelaire, para Rimbaud a viagem também é uma determinação mental, cuja expressão é anterior ao desdobramento de sua história pessoal, que mais tarde o levará à grande viagem definitiva; e as viagens de Lautréamont ou Laforgue têm como destino a Europa, longe do turbilhão que provoca o outro lugar exótico que pode representar a América do Sul. A tentação de viajar surge bem tardiamente na cultura francesa, ela é precedida pela viagem alemã de Goethe para a Itália; ela é sem dúvida inaugurada pela expedição ao Egito de Napoleão I. Será necessário historicamente esperar na França as guerras do Segundo Império no Oriente e seu fim incerto para que essa geografia bastante vaga, que pertence tanto aos viajantes quanto aos trópicos, assuma uma forma diferente, com contornos mais precisos e definidos, sem, entretanto, deixar de aparecer artisticamente no cenário. Este lugar, – discursos e sonho – ao mesmo tempo antigos e de uma novidade carregada de melancolia, de uma só vez, não é mais exatamente aquele que havia alimentado a geração precedente. De Chateaubriand a Baudelaire e Céline é preciso que a cada vez uma nova escrita venha se somar de forma diferente, moldando seus próprios estereótipos, seus "clichês";[8] como sugere Walter Benjamin: "Encontramos inúmeros estereótipos em Baudelaire, como nos poetas barrocos...".[9]

•

A história redesenhou assim os trópicos, substituindo-os pelo Oriente, de abordagem mais fácil, graças à disponibilidade de uma documentação escrita de fácil acesso, este último já moldado pela conquista francesa dos territórios do Norte da África. O Oriente torna-se o imediato possível, enquanto os verdadeiros trópicos, distantes e arriscados demais, como revelado pelo fracasso da viagem real de Baudelaire, só podem fazer ressoar sua força mítica e tomar forma apenas como um sonho infinito e infindo, um devaneio que leva em conta, desde o início, somente a realidade das palavras. Antes de

8. Cf. "Du chic et du poncif", *Salon de 1846*. In: BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Coll. Pléiade, éd. par Claude Pichois, 1976, vol. II, p. 468.
9. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 238.

ser artificial, esse paraíso é um artifício, e deve-se, portanto, deduzir que todo paraíso é artificial, incluindo o Paraíso terrestre, o original, local infinitamente "prometido", mas "oco", *locus vacuus*, inatingível, pois apenas cobre uma realidade imprópria.

Nesse sentido, Jean Prévost afirma com toda a propriedade que Baudelaire nada tirou de sua "viagem" e isso não se deve apenas ao fato de se tratar de uma viagem frustrada. A viagem deve surgir primeiramente como uma tela em branco sobre a qual serão postas as cores que a transformarão em um quadro lírico. Trata-se de uma viagem frustrada, tanto no que tange às condições de sua organização como a seu desenrolar: ele não atingiu nenhum de seus objetivos. O único objetivo cumprido, talvez, foi opor uma suposta "felicidade" ao inferno da vida na Europa, e, mais especialmente, em Paris. Então, tudo o que não é em lugar qualquer da realidade imediata é um paraíso que somente as palavras podem descrever, criado do nada, mas que permanece inatingível fisicamente, materialmente.

•

Todos os escritos de Baudelaire sobre pintura indicam que a ideia e a imagem da viagem revelam uma dimensão eminentemente cultural. Basta pensar em Watteau, em seu quadro *Embarque para Citera* e no que diz Baudelaire:

> Watteau, este carnaval, onde inúmeros corações ilustres,
> Como borboletas, passeiam chamejantes,
> Cenários frescos e leves iluminados por candelabros
> Que derramam alegria sobre o baile em turbilhão.[10]

As reservas críticas feitas à inclusão de Watteau em seu poema "Os faróis" revelam certa percepção deste artista, conforme aquela que o gosto do seu tempo quis impor, segundo a qual ele estaria fadado a se tornar um mero pintor da frivolidade.[11] Já para Baudelaire,

10. BAUDELAIRE, Charles. *Les Phares*. In: *Œuvres*..., op. cit., p. 13.

11. Claude Pichois, citando uma análise de L. Cellier, destaca o seguinte aspecto: "O obstáculo que Watteau representa aqui [em *Os faróis*] é proposto como segue: "Os bailarinos são tolos merecedores de nossa compaixão. Estes corações ilustres estão prometidos, como o coração dolorido de Puget, ao destino do efêmero que reluz e brilha. A dança de Watteau é uma dança macabra"; e ele próprio diz: "É difícil sugerir uma ilustração precisa para este quarteto. Baudelaire conhece *O Embarque para Citera*. Os quadros de Watteau eram raros na época, mas Baudelaire conseguiu ver reproduções em gravura. E

Watteau remete "à insondável tristeza do limbo", à poética romântica do "spleen". A palavra "embarque" revela a coincidência com a viagem: tendo por corolário implícito que a busca da felicidade ou do paraíso implica a necessidade de embarcar e de empreender viagem, que se devem deixar os lugares onde nada "ocorre".[12] Assim, a "viagem" de Baudelaire se transforma em ponto de vista, em um tópico puro, que leva a uma escrita poética na qual a tensão peculiar própria ao apelo da viagem o distingue daqueles, numerosos, que o precederam ou que o sucederão. Walter Benjamin vê em Baudelaire este ser dialético para o qual o que importa é "içar as velas ao vento da História. Para ele, pensar é içar velas. Como as velas são içadas, é o que importa. As palavras são para ele como velas. A forma como elas são escritas, eis o que faz delas um conceito".[13]

•

Se nos debruçamos sobre os raros momentos em que a "viagem" toma corpo em *As flores do mal*, podemos perceber uma progressão negativa do seu conceito e da sua imagem. Já "O albatroz", "viajante alado" e "companheiro de viagem", comparado ao "poeta... à semelhança do príncipe das nuvens", é impedido de caminhar.[14] Passando para outro registro com a "Elevação", onde "Acima... além..." o espírito se move com agilidade e percorre "alegremente a imensidão profunda" e que termina com um "Voe para longe destes miasmas mórbidos".[15] "O abandono encantador", que em "O belo navio" tem "o efeito de um navio

----

se damos à palavra *Cenários* seu significado original, ficamos tentados a acreditar que Baudelaire viu, de fato, cenários de Watteau ou atribuídos a ele, como nesse piano ou cravo 'inteiramente pintado à mão por Watteau', que de acordo com Banville (*Minhas lembranças*, Charpentier, 1883, p. 79), estava no hotel Pimodan no apartamento de um amigo de Baudelaire, o pintor Boissard". Mais tarde, novamente citando L. Cellier, Claude Pichois acrescenta: "Os últimos quartetos [de "Os faróis"] nos levam ao inferno do limbo [Puget] ao inferno dos belos [Watteau], depois ao do vício [Goya], para finalmente chegar aos 'limbos insondáveis da tristeza', portanto ao spleen romântico, o paralelo com Léonard fazendo sobressair por contraste a modernidade de Delacroix". Id., pp. 851, 853 e 855. Lembremos que *O Embarque para Citera* de Watteau chegou ao Louvre em 1793 e Baudelaire era um frequentador assíduo do museu.

12. Já em Giambattista Tiepolo, a alegoria da viagem é representada pela aparelhagem que antecede a partida; o oposto de Guardi ou Tintoretto, para os quais a aparelhagem e a ancoragem compõem uma paisagem meramente citadina e veneziana.
13. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 231.
14. BAUDELAIRE, Charles. "L'Albatros", op. cit., pp. 9-10.
15. "*Élévation*", Id., p. 10.

que ganha o alto mar" – verso que será retomado tal qual em "O Héautontimoroumenos" "como um navio que ganha o alto mar"[16] – "desliza seguindo um ritmo suave e preguiçoso, e lento", "armário... de vinho, de perfumes, de licores".[17] O destino da viagem é evasivo, sendo introduzido apenas por preposições vagas como "acima" e "além", ou por imagens e palavras que evocam a fuga, que se tornam conceitos recorrentes e quase definitivos: as "nuvens". Para Walter Benjamin: "O sonho em [Baudelaire] [...] rejeita qualquer lugar comum à natureza terrena, entregando-se tão somente às nuvens. Isto é expresso no primeiro poema em prosa do *Spleen de Paris.* Muitos poemas retomam temas referentes às nuvens. A profanação das nuvens é a mais terrível de todas".[18]

Quatro poemas das *Flores do mal* são um convite direto a viajar: o primeiro, "Convite a viajar",[19] parte do "Spleen e Ideal", se distancia de qualquer destino. Existe apenas a referência a um "lá", vago, onde a paisagem é composta de "sóis aquosos", de "céus enevoados", de "flores raras", de "âmbar", de "esplendor Oriental" e de "canais" que já excluem os trópicos, colocando-os na sombra de uma memória que nada teria registrado, ou ainda de "sóis poentes" e de "claridade quente"; "os charmes misteriosos" não pertencem ao lugar, mas aos "olhos traiçoeiros" da criança, da irmã invocada na abertura do poema e à qual o convite é dirigido. Se o destino parece ter perdido toda a importância, a razão hipotética da viagem é revelada pela *coda* retomada três vezes: encontrar neste "lá" "ordem e beleza, luxo, calma e volúpia". Uma relação com a pintura se inscreve e se afirma, mais que a lembrança de uma viagem ocorrida onde se manifesta o desejo de partir, de voltar. A essência está no "lá", poeticamente remodelado por Baudelaire em séries precisas, por assim dizer, para definir o que será uma das características de sua criação, tanto no âmago das *Flores do mal* como em outras histórias, e que englobam noções como o "Infinito" ou "outro lugar".

Em "Uma viagem a Citera",[20] onde "O navio desliza sob um céu sem nuvens", o cenário é falsamente idílico e a ilha é mencionada desde os primeiros versos como um "Eldorado banal de todos solteirões", quase um tornar-se de Genet, para acabar sendo

---

16. "L'Héautontimoroumenos", Id., p. 78.
17. "Le beau navire", Id., pp. 51-52.
18. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 239.
19. Datado de 1º de junho de 1855. As datas que seguem refletem a composição dos textos, que às vezes é confirmada apenas pela publicação, salvo informação contrária; cf. Charles Baudelaire, *Œuvres...*, op. cit., in: "Notes", pp. 928, p. 1069, p. 1096, p. 1322.
20. Escrito entre setembro de 1851 e início de janeiro de 1852, é parte da seção "As flores do mal".

apenas “uma terra das menos férteis, um deserto rochoso perturbado por gritos amargos” no qual se ergue uma “forca de três galhos” onde o poeta, como um novo e moderno Prometeu, contempla seu próprio corpo suspenso à forca e devorado por abutres e feras. “Lá” tornou-se aqui “um céu tão azul” ou “um céu delicado”, no qual o mar “de cor uniforme” se reflete. O distante e os distantes tornam-se destinos e encontram outra denominação, a imensidão não diferenciada que se une ao “lá” do poema anterior.

Quanto à própria “Viagem”,[21] ela se apresenta como um microcosmo onde a maioria dos temas é retomada de forma concisa. Este é o momento de “renúncia ao encantamento pelo distante”, que Walter Benjamin afirma corresponder a “um momento decisivo na poesia lírica de Baudelaire” e cuja “formulação mais soberana está na primeira estrofe de ‘Viagem’”.[22] O espaço se rarefez a tal ponto que tudo o que antes era tomado e surgia na captura da imensidão foi submetido ao regime do “fim”, como evidenciado neste verso: “Acalentando nosso infinito em mares finitos”, onde os espaços do passado, sem limites do céu nem do mar, se transformaram em um espaço fechado e interno ao ser humano, em uma interioridade indefinida sem contornos, e profundamente estática.

No interior deste novo infinito fluem e transbordam as eternas nuvens que ofuscam a visibilidade dos “céus em chamas” e dos “países quiméricos”, para deixar lugar apenas a outro tédio infinito: “Muitas vezes nos entediamos como aqui”, um infinito mantido por uma curiosidade sem esperança como na quinta estrofe, composta de um único verso de seis sílabas: “E, depois, e o que mais?”, que imita o avanço de uma viagem que se tornou meramente hipotética e pesada demais: “Amargo saber, o que tiramos da viagem!” – que faz eco à nota transcrita após a viagem tropical frustrada: “Creio voltar com a sabedoria na bagagem” – e cujo epílogo na oitava estrofe pode tão somente invocar a viagem extrema, a própria viagem da Morte: “Oh Morte, velho capitão, é chegada a hora! levantemos âncora!”, “Partamos!” para nos lançarmos no último consolo, “No fundo do Desconhecido”, este fundo Desconhecido que permeia a internalização do Infinito original.

•

---

21. Escrito em fevereiro de 1859, é parte da seção “Morte”, que finaliza o compêndio desde a primeira edição.
22. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 227.

A viagem, por desbotamento de um espaço concreto, serve a conferir uma substância ao sonho, seja ele qual for, através da destruição imposta à relação espaço-tempo. *O convite a viajar*[23] confirma a radicalidade desse confinamento. A cena se situa, quase que por ironia, em um país envolto pelas brumas do Norte, uma espécie de Oriente do Ocidente, uma China da Europa para novamente indicar, aqui, que o local de chegada da viagem é, em última instância, sem interesse e que é suficiente nomeá-lo ou pintá-lo em palavras para que ele adquira uma vida que só pode resultar da criação poética. Isso cria uma verdadeira caixinha de joias, misteriosa, mágica, sedutora que guarda em si tudo o que se procurou em outras viagens: onde "tudo" é "belo, rico, tranquilo, honesto; onde o luxo se encanta ao ver-se guardado; onde a vida é voluptuosa e doce de se respirar [...] onde a felicidade casa-se com o silêncio; onde a própria cozinha é poética, voluptuosa e emocionante ao mesmo tempo, onde tudo se assemelha a ti, meu querido anjo". A internalização é total, esta caixinha de joias que guarda tantas belezas delicadas – e que poderia ser a alma, porém uma alma sensual e pagã – guarda nada menos que a possibilidade do "infinito das sensações", alimentada pela "angústia de curiosidade". O momento mais precioso, entretanto, o da menção à "saudade do país desconhecido", inteiramente construído como artefato do pensamento que cria, sem qualquer experiência direta, em favor de uma afirmação poética para a qual a Arte é superior "à natureza, [...] modificada pelo sonho, [...] corrigida, embelezada, remodelada".

A viagem baudelairiana somente pode ser interior e estática, na busca de ressonâncias com algo de antigo e secreto, que lhe é próprio, tanto em sua abordagem como em seus motivos, – semelhante neste aspecto ao que há em *Arria Marcella*, de Th. Gautier, ou em *Gradiva*, de W. Jensen. Na procura dos pontos de apoio ou de conexão com o seu presente, e assim, em busca de seu status de "modernidade", sempre mantendo o seu caráter estereotipado, o seu lado "clichê", como diz Baudelaire. Modelo de qualquer viagem, e que a viagem de Goethe, a sua maneira, imitava ainda, e por muito tempo, a viagem de Ulisses tornara-se a jamais impossível. Antes mesmo de Rimbaud, Baudelaire a havia definitivamente abolido, afirmando desde o início que as duas únicas viagens verdadeiras são aquela, finda, que toda vida empreende e que termina com a morte, como no fim da "Viagem"; e aquela, interior, que fazemos dentro de nós, e que em si, é Infinita.

---

23. BAUDELAIRE, Charles. "L'Invitation au voyage". In: *Le Spleen de Paris*, op. cit., pp. 301-303. Escrita em agosto de 1857, a peça XVIII do *Spleen de Paris* retoma sem modificá-lo o título já presente em *As flores do mal*.

Os Paraísos só podem ser artificiais e seu artifício consiste na criação indefinida da ilusão que os alimenta, da qual eles tiram imagens e corpos, através da qual os rostos se tornam paisagens resgatadas no fundo do Desconhecido que nos satura: "Sonhos! sempre sonhos! e quanto mais ambiciosa e delicada é a alma, mais os sonhos a distanciam do possível. [...]. Todo homem carrega em si sua dose de ópio natural, constantemente renovada e produzida [...]. Será que algum dia viveremos, passaremos neste quadro que minha mente pintou, esse quadro pintado à tua semelhança?".[24] Quanto ao espaço onde eles ainda poderiam ocorrer, que poderia contê-los, este não existe. Levado ou apagado pelas nuvens, o espaço tornou-se o próprio lugar – tal um pulmão – do inexistente ativo que nos refina em nossos desejos: será, definitivamente, o "além", o intangível e impalpável "além", que finaliza o poético não em sua anulação, mas em seu triunfo efêmero e majestosamente barroco: "*Any Where Out Of The World* [...], Em qualquer lugar! em qualquer lugar! desde que seja fora deste mundo!".[25] Um impalpável, sem espaço nem tempo. Um Paraíso, enfim.

Jean-Paul Manganaro é professor emérito de literatura italiana contemporânea na Universidade de Lille III. Ensaísta e tradutor, publicou pela editora Dramaturgie o volume coletivo *Carmelo Bene* (1977) e *Douze mois à Naples, Rêve d'un masque* (1983). Publicou ainda *Le Baroque et l'ingénieur; Essai sur l'écriture de C. E. Gadda* (1994), e *Italo Calvino, romancier et conteur* (2000), ambos pela Seuil. Traduziu para a editora P.O.L. as *Obras completas de Carmelo Bene* (t. I, II e III) e publicou, pela mesma editora, *François Tanguy et le Radeau* (2008); *Federico Fellini: Romance* (2009), e *Confusion de genres* (2011).

24. Ibid.
25. Id., p. 357.

Bendito Baudelaire

Álvaro Faleiros

Resumo: A recepção de Baudelaire no Brasil passou, nos anos 1930, por um período de consagração acadêmica, nas palavras de Antonio Candido. Nosso intuito aqui é refletir sobre o modo como Baudelaire se tornou, ao longo do século xx, no Brasil, um poeta acadêmico e convencional, e em que medida essa apropriação de Baudelaire lança luz sobre a poesia brasileira de meados do século passado.
Palavras-chave: Baudelaire, recepção, tradução, literatura brasileira.

Résumé: *La réception de Baudelaire au Brésil dans les années 1930 est, selon Antonio Candido, une époque de consécration académique. Nous aimerions discuter par quels moyens tout au long du vingtième siècle Baudelaire est devenu, au Brésil, un poète académique et conventionnel e dans quelle mesure cette appropriation de Baudelaire apporte de la lumière sur la poésie brésilienne de la moitié du siècle dernier.*
Mots-clés: *Baudelaire, réception, traduction, littérature brésilienne.*

Abstract: *The welcoming of Baudelaire in Brazil has passed, in the 1930s, through a period of academic consecration, in the words of Antonio Candido. Our purpose here is to reflect on the way how Baudelaire became, along the 20th century, in Brazil, an academic and conventional poet, and in what measure that appropriation of Baudelaire illuminates Brazilian poetry in the mid-20th century.*
Keywords: *Baudelaire, welcoming, translation, Brazilian literature.*

Como apontou Antonio Candido em seu estudo sobre "os primeiros baudelairianos", depois da década de 1930, houve, em relação a Baudelaire, "uma espécie de consagração acadêmica, expressa em muitas traduções quase todas devidas a poetas convencionais".[1] É o próprio Antonio Candido que chama a atenção para o fato de que esse momento de consagração acadêmica "se apoiou na Academia Brasileira de Letras e no *Jornal do Comércio*, e [que] um dos resultados foram cinco pequenos volumes e alguns artigos esparsos de Félix Pacheco";[2] ele ainda acrescenta que essa "verdadeira campanha" promovida por Félix Pacheco talvez "haja contribuído para estimular certos trabalhos (mais sólidos), como as traduções de Guilherme de Almeida".[3]

Apesar de não parecerem sólidos aos olhos de Candido, os trabalhos de Pacheco são um importante momento da recepção de Baudelaire no Brasil, que nos dá algumas pistas para compreender o modo como o maldito poeta francês se tornou, em nossas plagas, tão convencional.

Já nas primeiras páginas de seu discurso intitulado *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Baudelaire*, publicado em 1933 pelas Oficinas Tipográficas do Jornal do Comércio, Félix Pacheco afirma que, em Baudelaire:

> As suas revoltas, a independência leonina do seu modo de gravar no verso o sentimento da belleza, a sua compreensão multiforme do pecado, só comparável à vehemencia dos seus desejos de immediato arrependimento, tudo nelle era um cascatear nunca visto de symbolos, soando em rythmos, que, até então, ainda ninguem exibira...[4]

Como se pode notar, para Pacheco, a presença do pecado é acompanhada de "imediato arrependimento", não havendo, pois, a possibilidade de Baudelaire visar à exposição e à explicitação do próprio Mal. Estamos aqui distantes da leitura de Auerbach, para quem as *As flores do mal*:

---

1. MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. "Os primeiros baudelairianos". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 27.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. PACHECO, Félix. *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Baudelaire*. Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas do Jornal do Comércio, 1933, p. 16.

É um livro de desesperança sombria, de tentativas absurdas e fúteis de inebriar e escapar. [...] Os que são tomados pelo horror não falam do *frisson nouveau*, não gritam bravo nem congratulam o poeta por sua originalidade. Até mesmo a admiração de Flaubert, apesar de lapidarmente formulada, é estética demais. Muitos críticos posteriores deram por evidente que o livro só poderia ser considerado de um ponto de vista estético e rejeitaram com escárnio outra possibilidade de abordagem.[5]

A leitura estética a que se refere Auerbach coincide, de fato, com a proposta de Pacheco. Imbuído do espírito de resgatar Baudelaire, Pacheco, na página seguinte do referido discurso, acrescenta que as negações satanistas de Baudelaire "nunca foram signal de irreligiosidade visceral, mas simples echos passageiros da grande tragédia do espírito, em lucta contra o irremovível dos maus fados e contra as fascinações da carne e do demonio".[6]

A resposta de Pacheco aos poetas que optaram por destacar o satanismo presente em Baudelaire visa a trazer à tona sua suposta religiosidade e, sobretudo, destacar o que chama de "valor educativo do seu poder de imaginação,[7] pois, para Pacheco, o traço principal de Baudelaire é:

o de nos consolar, ao embalo da formosura, entre os sonhos, que são formas nobres de ascensão, e os desejos, que nem sempre significam impulsos ingenitos para o mal, antes traduzem, não raro, uma forma litteraria superior de contrabater com efficacia o vicio.[8]

A força de Baudelaire se encontraria, assim, na existência de "uma forma literária superior" que, mais adiante no ensaio, Pacheco associa, por meio da aproximação entre Baudelaire e Valéry, a uma "educação matemática".[9] Nessa passagem, Félix Pacheco anuncia princípios de algumas das poéticas brasileiras em gestação à época, a saber, a poética da geração de 45 e a dos poetas concretos. Como aponta Cacaso, em

5. AUERBACH, Erich. "As *Flores do mal* e o sublime". In: *Ensaios de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr. e José M. M. de Marcelo. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2007, pp. 331-332.
6. PACHECO, Félix. *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Baudelaire*, op. cit., p. 17.
7. Ibid.
8. Id., p. 23.
9. Id., p. 33.

seu ensaio “Atualidade de Mário de Andrade”: ao contrário da poética de inovação participante do modernismo, a poética de 45 vai cultivar uma concepção exterior da forma [...]. O academismo é reconduzido à cena contemporânea [... e] o que ressalta é o seu passadismo”.[10]

Nesse contexto, invocar e traduzir Baudelaire servem para lançar luz sobre os aspectos formais e o aspecto supostamente pedagógico nele implicados e, desse modo, educar os sentidos por meio de um “rigor de técnica”, para retomar outro termo utilizado por Pacheco.[11] A associação entre Baudelaire e Valéry serve também para legitimar essa leitura. A associação entre os dois poetas é central no projeto de Pacheco, tanto é que dois de seus cinco livros dedicados a Baudelaire aproximam os dois poetas já em seus títulos: *Paul Valéry e o monumento a Baudelaire em Paris* e *O mar através de Baudelaire e Valéry*.[12]

A poética de Valéry, no Brasil, é associada também à estética concretista, movimento que, conforme Cacaso, no referido artigo, “opera uma divisão burocrática sobre o trabalho de criação poética, e a noção de experimento sofre uma restritiva especialização técnica”.[13] Uma vez mais, ainda que em outra perspectiva, são a técnica e o rigor, a forma e a matemática que informam o projeto dos poetas concretos, embora a referência não seja mais Baudelaire e, sim, para ficar no domínio francês, Mallarmé e Valéry. Pacheco destaca, assim, num só tempo, duas figuras que se tornarão importantes para dois movimentos literários de grande relevância nas décadas seguintes.

•

Guilherme de Almeida também contribui para a introdução dos dois autores no Brasil. É dele a primeira tradução de “*Les Pas*” de Valéry, publicada em seu *Poetas de França* em 1936.[14] Nesse mesmo volume, ele apresenta também pela primeira vez sua tradução de sete poemas de Baudelaire, que depois farão parte de seu volume *As flores das flores*

—

10. CACASO. “Atualidade de Mário de Andrade”. In: *Não quero prosa*. Campinas: Unicamp, 1997, p. 162.
11. PACHECO, Félix. *Do sentido do azar e do conceito da fatalidade em Baudelaire*, op. cit., p. 36.
12. Cf. PACHECO, Félix. *Paul Valéry e o monumento a Baudelaire em Paris.* Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas do Jornal do Comércio, 1933; e PACHECO, Félix. *O mar através de Baudelaire e Valéry.* Rio de Janeiro: Oficinas Tipográficas do Jornal do Comércio, 1933c.
13. CACASO. “Atualidade de Mário de Andrade”, op. cit., p. 164.
14. ALMEIDA, Guilherme de. *Poetas de França*. São Paulo: Babel, 2011 [1936].

do mal, publicado em 1944. Como aponta Candido, as traduções de Guilherme de Almeida são um trabalho "mais sólido" que o de Pacheco, mas, acredito, guardam com ele certa afinidade. Assim como Pacheco, Guilherme de Almeida se interessa sobretudo por poemas da primeira parte das *Flores do mal*. Das 21 traduções que publica em suas *Flores das flores*, ele inclui apenas: "*A une Passante*", dos *Tableaux Parisiens*; "*L'âme du vin*", da séries dos vinhos; e "*Les Litanies de Satan*", de *Révolte*. Cabe, contudo, assinalar sua inclusão de "*Une Charogne*". Em sua nota à tradução do poema, comenta:

> *Une charogne*... Popularmente, a *pièce de resistance* de *Les Fleurs du mal*. É a pintura, embora rude, emotiva, que um romântico-naturalista faz do mau cheiro. Tentei reproduzi-la em toda a sua natural, deliciosa "grosseria". Não se estranhe, pois, no meu texto, o termo "fedor" por exemplo: Baudelaire escreveu "*puanteur*", e não, burguesmente, "*mauvaise odeur*"...[15]

O cuidado de Guilherme de Almeida não o impediu, contudo, no poema, de proceder a uma série de alterações significantes, como, por exemplo, a tradução de "*Rappelez-vous l'objet que nous vîmes*" por "Recorda o objeto vil que vimos". A introdução do adjetivo "vil", já no primeiro verso, qualifica o "objeto" que, em Baudelaire, se dá a ver sem qualidades. Mesmo se Guilherme de Almeida o faz, provavelmente, para conservar o alexandrino do poema francês, o resultado é o de qualificar o objeto observado.

Outro exemplo: no momento de descrever a carniça, Baudelaire, no início da terceira estrofe, declara: "*Le soleil rayonnait sur cette pourriture*". Ao refazer o verso, Guilherme de Almeida o traduz assim: "Reverberava o sol sobre aquela torpeza". A transformação da "*pourriture*" em "torpeza", de certo modo, desnaturaliza o objeto, certamente para produzir uma rima com "Natureza" (*Nature*, em Baudelaire). O que salta aos olhos é uma valorização do metro e da rima, ou seja, da forma, ainda que isso implique uma alteração considerável na escolha imagética. O primado da forma é explicitado pelo próprio Guilherme de Almeida. Na mesma nota a "*Une charogne*", ele acrescenta: "Como em 'Hino à Beleza' (mas aqui com absoluto rigor), mantive as rimas graves e agudas alternando-se".[16] É, uma vez mais, o "rigor de técnica" que prevalece, no caso, levado ao extremo, pois Guilherme de Almeida opta por retomar o critério da

---

15. ALMEIDA, Guilherme de. *As flores das flores do mal*. São Paulo: 34 Letras, 2010 [1944], p. 109.
16. Ibid.

alternância das rimas, tão caro à poesia francesa devido à natureza aguda da própria língua, mas irrelevante na constituição de uma poética clássica em língua portuguesa.

Esse mesmo tipo de convenção de cunho academicizante será a opção dos tradutores de Baudelaire ao longo de toda a segunda metade do século xx. Nesse sentido, o seguinte comentário de Jamil Almansur Haddad, responsável pela primeira tradução integral das *Flores do mal* em língua portuguesa, publicada em 1957, é bastante esclarecedora. Afirma Haddad:

> O vezo da tradução de Baudelaire pode ser entre nós levado à conta do triunfo da estética parnasiana. Só mesmo uma escola poética desta ordem, levando longe o sonho de apuro da linguagem e perfeição técnica, pode fazer da tradução de poemas um exercício realmente valioso.[17]

O que Haddad explicita vinte e cinco anos depois da "campanha" de Félix Pacheco é, uma vez mais, o primado da forma, aqui nomeado de "apuro da linguagem e perfeição técnica". Chama a atenção também a afirmação do "triunfo da estética parnasiana", em que retumba um elogio à geração de 45, que, como vimos, cultiva uma concepção exterior da forma. Com efeito, esses princípios vão acompanhar a recepção e a tradução de Baudelaire ao longo de todo o século xx. Um exemplo que explorei em artigo anterior,[18] a respeito do poema "*L'Invitation au voyage*", ilustra bem o processo de apropriação academicizante em relação a Baudelaire no Brasil. No referido artigo, analiso diferentes traduções do poema, dentre as quais se destacam a de Guilherme de Almeida, pela importância que tem na recepção de Baudelaire no Brasil, assim como as de Jamil Almansur Haddad (de 1957) e de Ivan Junqueira (de 1985), por serem as duas primeiras traduções integrais de *As flores do mal* publicadas no Brasil. Um exemplo ilustrativo das posturas tradutórias são as reescritas do seguinte estribilho:

> Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
> Luxe, calme et volupté.

---

17. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Max Limonad, 1981 [1957], p. 14.

18. Cf. FALEIROS, Álvaro. Sobre uma não tradução e algumas traduções de "*L' Invitation au voyage*" de Baudelaire. *Alea*, vol. 9, n. 2, pp. 250-262, 2007.

Sobressai nele o fato de o primeiro verso iniciar-se com a "ordem", sendo esta seguida pela "beleza", que está, por sua vez, em posição de destaque na rima. Quanto ao segundo verso, após descrever esse lugar misterioso como um lugar cheio de luxo e de calma, ele coroa a descrição do espaço com a "volúpia", ou seja, as imagens postas em relevo são a "beleza" e a "volúpia", envoltas por uma espécie de calma ordenada. Pelo lugar de destaque que ocupam no verso, a "ordem" e a "beleza" funcionam como síntese dos elementos que criam a atmosfera do universo encantatório que habita o poema baudelairiano.

Ao traduzir o referido estribilho, Guilherme de Almeida[19] opta pela seguinte tradução:

Lá, tudo é ordem e nitidez	*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,*
Luxo, calma e languidez.	*Luxe, calme et volupté*

Assim, o "belo" torna-se "nítido" e a "voluptuosidade" perde um pouco de ímpeto em seu sinônimo "languidez", ainda que a imagem retome a sensualidade sugerida. Esse apagamento da "beleza", exigido pelas escolhas da rima, produz uma oposição entre o primeiro verso, em que se destaca apenas a ideia de ordem, e o segundo, marcado pelo luxo e a languidez. Ao substituir "beleza" por "nitidez", Guilherme de Almeida produz um estribilho mais frio e racional, ao qualificar o belo como o nítido.

Jamil Almansur Haddad[20] vai na mesma direção de Guilherme de Almeida, optando por um Baudelaire menos voluptuoso:

Lá tudo é belo e se ordena	*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,*
– Luxo volúpia serena	*Luxe, calme et volupté*

Com efeito, as escolhas de Haddad levam a um ordenamento do discurso. Sua mudança na hierarquia faz com que, no primeiro verso, seja o belo que se ordena, transformando a "ordem" no predicado verbal da beleza. Quanto ao segundo verso, nota-se que "luxo, calma e volúpia" tinham o mesmo estatuto enumerativo, mas, na tradução, "volúpia serena" passa a ser aposto de "luxo", assumindo, dessa maneira, um caráter explicativo.

19. ALMEIDA, Guilherme de. *As flores das flores do mal*, op. cit.
20. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, op. cit.

O resultado é que, na imagem criada por Haddad, o que se destaca é a "ordem"; já "volúpia" perde força, pois, além de se tornar "serena" (oxímoro inexistente em Baudelaire), ela é reduzida a um aposto.

Em Ivan Junqueira,[21] tradutor também fiel ao "apuro da linguagem e à perfeição técnica" e importante representante da geração de 45, predomina uma vez mais a ordem, como se pode notar:

Lá, tudo é paz e rigor,	*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,*
Luxo, beleza e langor.	*Luxe, calme et volupté*

Em Ivan Junqueira, o que era "ordem" desloca-se à esfera do "rigor", modulação que torna essa passagem do poema uma espécie de panfleto parnasiano por sua aproximação entre rigidez e paz. Mas a paz, em Baudelaire, soa mais sensual e seu resultado parece aproximar-se mais do que Jean-Pierre Richard chama de "*un état de paix ondulatoire*".[22] Assim como em Guilherme de Almeida, Junqueira introduz uma oposição inexistente no original. De um lado "paz e rigor", do outro "luxo, beleza e langor". Ainda que os sinônimos sejam próximos, o fato de modificar a ordem e, sobretudo, tirar o destaque dado à rima "*beauté/volupté*" faz com que o poema adquira um tom mais severo, fazendo de Baudelaire um poeta menos provocante do que de fato é.

•

Voltando uma vez mais a Antonio Candido, o crítico brasileiro já identificava nos primeiros baudelairianos brasileiros preocupação semelhante. Comenta Antonio Candido:

> Os baudelairianos do decênio de 1870 foram portanto uma espécie de pré-parnasianos, sobretudo na medida em que aprenderam com o seu inspirador o cuidado formal, o amor pelas imagens raras, a recuperação do soneto e de outras formas fixas. [...] N'*As flores do mal* encontraram um tratamento não convencional do sexo, um lutuoso *spleen*

21. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
22. RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et profondeur*. Paris: Seuil, 1995, p. 11.

> e um senso refinado da análise moral; mas refutaram ou não sentiram bem a coragem do prosaísmo e dos torneios coloquiais.[23]

Desse modo, se há uma mudança importante no modo de recepção de Baudelaire, uma vez que desde Félix Pacheco não se trata mais de emular o poeta francês e sim de traduzi-lo, a leitura de Baudelaire segue estetizante, levando com frequência a uma desnaturalização das imagens. Nas traduções, nota-se ainda, pela busca de um alexandrino rigoroso e de rimas perfeitas, o mesmo distanciamento que há nos pré-parnasianos de 1870 em relação ao prosaísmo e à coloquialidade existente n'*As flores do mal*.

A partir do que foi acima exposto, cabe sobretudo ressaltar que o tratamento academicizante dado a Baudelaire por Félix Pacheco anuncia uma nova atitude poética, que se tornará dominante nas décadas seguintes, e que é marcada pelo formalismo. É certamente o tratamento do poema a partir do primado do significante que aproxima a geração de 1945 e os poetas concretos. Nessa perspectiva, o desenvolvimento de técnicas composicionais é não só desejável, mas necessária para o domínio do verso. A reação academicizante e formalista que predomina nos anos 1950 e em parte dos anos 1960, ao que Cacaso chamou de "poética de inovação participante do modernismo", encontrou em Baudelaire, e na tradução de modo mais amplo, campos férteis para seu desenvolvimento.

Baudelaire, como se procurou mostrar aqui, por seu apuro formal e sua suposta postura "moral" serviu de duplo modelo, "educando" os sentidos e o espírito da geração que estava à época reagindo ao modernismo. A situação modelar de Baudelaire serviu, assim, de baliza para o desenvolvimento de uma poética do traduzir de cunho formalista que, por um lado, atendeu às necessidades de rigor técnico dos acadêmicos da geração de 45 e, por outro, graças ao desenvolvimento da linguística e da semiótica, ganhou contornos mais "científicos" no discurso e na prática dos concretos, sobretudo em Haroldo de Campos.

A obra de Félix Pacheco situa-se, pois, num ponto de inflexão; momento em que certo projeto modernista-nacional dá, na poesia, sinais de esgotamento. Voltar-se para autores como Baudelaire (admirado pela geração de 45) e Valéry (admirado pelos poetas concretos) prepara o campo para a elaboração de outra poética, mais formalista e, na falta de termo mais adequado, "internacional". Uma das características da mesma será o

---

23. MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. "Os primeiro baudelairianos", op. cit., pp. 45-46.

estatuto que a tradução ocupa. Ela servirá tanto como lugar de exercício e de demonstração de apuro técnico para os poetas-tradutores quanto para a elaboração de outros cânones, como é o caso da retomada do paideuma poundiano pelos poetas concretos.

Enfim, Antonio Candido tem em parte razão quando afirma que, na primeira metade do século XX, a presença de Baudelaire não é mais "decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase e, deste modo, assumindo uma importância histórica". Digo em parte, pois, se é certo que os poetas relevantes do século XX não são baudelairianos, também parece possível considerar que o modo como Baudelaire é traduzido por autores como Félix Pacheco, Guilherme de Almeida, Jamil Almansur Haddad e Ivan Junqueira assume, sim, grande importância histórica, pois ajuda a traçar a fisionomia de uma fase em que a tradução não será mais emulação, mas lugar para se pensar e modo de se fazer poesia; o que define, em certa medida, os rumos da produção poética do período. Aí, dependendo de nosso grau de afinidade com poéticas mais românticas, modernistas, clássicas ou formalistas, poderemos dizer: bendito ou maldito Baudelaire, esse que vingou nestes trópicos.

Álvaro Faleiros é professor livre-docente de literatura francesa na Universidade de São Paulo. Seu principal tema de pesquisa é a tradução poética, sobretudo de autores franceses como Apollinaire, Mallarmé e Baudelaire.

Erotismo e política: em torno de algumas figurações femininas na transição do romantismo ao realismo poético

Vagner Camilo

Resumo: O presente ensaio tem por objetivo examinar certas representações da mulher e do sexo que despontam entre os últimos românticos e *ganham corpo* com os "primeiros baudelairianos" no Brasil, fazendo convergir erotismo extremado (com notações perversas de sadismo e canibalismo amoroso) e alegoria política, na medida em que podem tomar o ato amoroso como síntese dos ideais liberais e republicanos.
Palavras-chave: poesia romântica, poesia realista, alegoria política, imagens femininas, primeiros baudelairianos

Résumé: *Cette intervention a pour objet l'examen de certaines représentations de la femme et du sexe, émergeant parmi les derniers romantiques avant de* gagner corps *avec les "premiers baudelairiens" du Brésil, en faisant converger l'érotisme extrême (incluant les ressources perverses du sadisme et du cannibalisme amoureux) et l'allégorie politique, dans la mesure où ils considèrent l'acte amoureux comme une synthèse des idéaux libéraux et républicains.*

Abstract: *The present essay intends to examine certain representations of the woman and sex that surface among the later Romantics and that incarnate in the "early Baudelairians" in Brazil, in a concurrence of extreme eroticism (with perverse notations of loving sadism and cannibalism) and political allegory, as long as they may take the love act as a synthesis of liberal and republican ideals.*
Keywords: *Romantic poetry, realist poetry, political allegory, feminine images, first Baudelairians*

O presente ensaio tem por objetivo examinar certas representações da mulher e do sexo que despontam entre os últimos românticos e *ganham corpo*, efetivamente, com os *primeiros baudelairianos* no Brasil, fazendo convergir erotismo extremado e política, na medida em que podem tomar o ato amoroso como síntese de ideais liberais ou republicanos.

Começo lembrando a observação de Antonio Candido a propósito dos baudelairianos dos anos 1870 a 1880, que teriam promovido certa *deformação salutar* da obra do poeta francês, cuja presença se faz sentir na poesia deles sobretudo pela sexualidade acentuada. Esse traço demasiadamente *cru* das apropriações dos ditos *realistas* foi duramente criticado por Machado de Assis em "A nova geração", que inclusive lembrava o horror de Baudelaire ao rótulo de *realista* – "*cette grossière épithète*".[1] Como observa Candido, embora Machado de Assis tivesse "formalmente razão", em perspectiva histórica, os primeiros baudelairianos estavam certos em deformar

> segundo as suas necessidades expressivas, escolhendo os elementos mais adequados à renovação que [...] de fato promoveram. Esses elementos (o "descompassado amor à carne" e o "satanismo") representavam atitudes de rebeldia, [ao fazer] do sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições. Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador, chegando até o limiar do socialismo. Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais, por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura.[2]

Sempre de acordo com Candido, o ponto de apoio dessa atitude foi a luta contra o romantismo declinante em prol do realismo poético ou social, que defendia uma poesia progressista em política, inspirada em *Les Châtiments*, de Hugo, e desmistificadora em relação à vida afetiva, nisso recorrendo a Baudelaire, com o reforço mediador decisivo dos portugueses da "geração de 65" (Antero de Quental, Guerra Junqueiro e Gomes Leal), que já tinham enfeixado ambos os poetas franceses em suas obras.

---

1. Apud MACHADO DE ASSIS, J. M. "A nova geração". *Crítica literária. Obras completas.* Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: W. M. Jackson, 1938.
2. CANDIDO, Antonio. "Os primeiros baudelairianos no Brasil". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 23-38.

A poesia de Carvalho Júnior "dá o tom" ao realismo poético brasileiro, cujo soneto "Profissão de fé", em franco diálogo com "*L'Idéal*" de *Les Fleurs du mal*, vale por manifesto antirromântico:

PROFISSÃO DE FÉ

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
Beleza de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,
Raquíticos abortos de lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim.

A conotação patológica do original baudelairiano é aqui mantida, inclusive empregando o mesmo termo médico, "clorose", mas acaba sendo exagerada pelo acúmulo de outros tantas expressões mórbidas ("aborto raquítico", "acessos de histerismo", "hidrófobo"...) que qualificam explicitamente o romantismo como o alvo do ataque, o que em Baudelaire não é identificado. No autor de *Les Fleurs du mal*, nota também Candido, a rejeição da mulher descarnada pela idealização se dá de maneira mais contida ou neutra, como mera constatação ("*Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes* [...] *qui sauront satisfaire un coeur comme le mien*"), sem o ódio explícito de Carvalho Júnior. Em "*L'Idéal*", tal modelo de beleza conta com uma referência plástica ou gráfica: são "*beautés de vignettes*", que em Carvalho Júnior passam a ser "belezas de missal" – conotação religiosa importante quando se considera com Glória Carneiro

do Amaral[3] o realismo agnóstico que dominava essa geração. Tanto Candido quanto Amaral concluem suas análises dessa declaração dos princípios poéticos constatando que, enquanto Baudelaire encerra seus versos contra as belezas cloróticas remetendo a um ideal de beleza verdadeiramente titânico, com a evocação de modelos da Antiguidade e da Renascença (como Ésquilo e Michelangelo), Carvalho Júnior se concentra na *mulher de todo dia*, restaurada em sua integridade carnal, que melhor lhe convinha para opor às virgens etéreas dos sonhos dos românticos.

É preciso observar que, em termos de tradição romântica local, o alvo da investida de Carvalho Júnior e sua geração foi a diluição, por parte dos epígonos, dos ideais amorosos e de certos modelos femininos postos em circulação por Álvares de Azevedo, que concebe, platonicamente, a mulher como encarnação do *eterno feminino* (Goethe), representação sensível de uma abstração (o ideal de poesia).[4] É característica dessa representação ideal a figura da *bela adormecida* (explicitamente tematizada em "Cantiga", na *Lira dos vinte anos*), contemplada no leito, entregue ao sono e aos sonhos, enquanto o eu lírico constrói seu discurso poético idealizador, sem encenar qualquer gesto ou, no máximo, arriscando um beijo colhido a furto. Poemas emblemáticos dessa atitude são os que se iniciam com os versos "Pálida, à luz da lâmpada sombria" e "Quando à noite no leito perfumado",

PÁLIDA, À LUZ DA LÂMPADA SOMBRIA,
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!

Era a virgem do mar, na escuma fria
Pela maré das águas embalada!
Era um anjo entre nuvens d'alvorada
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

3. AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
4. CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp, 1997.

Era mais bela! o seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti – as noites eu velei chorando,
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!

•

"*Dreams! dreams! Dreams!*", W. Cowper

QUANDO À NOITE NO LEITO PERFUMADO
Lânguida fronte no sonhar reclinas,
No vapor da ilusão por que te orvalha
Pranto de amor as pálpebras divinas?

E, quando eu te contemplo adormecida
Solto o cabelo no suave leito,
Por que um suspiro tépido ressona
E desmaia suavíssimo em teu peito?

Virgem do meu amor, o beijo a furto
Que pouso em tua face adormecida
Não te lembra no peito os meus amores
E a febre de sonhar da minha vida?

Dorme, ó anjo de amor! no teu silêncio
O meu peito se afoga de ternura
E sinto que o porvir não vale um beijo
E o céu um teu suspiro de ventura!

Um beijo divinal que acende as veias,
Que de encantos os olhos ilumina,
Colhido a medo como flor da noite
Do teu lábio na rosa purpurina,

E um volver de teus olhos transparentes,
Um olhar dessa pálpebra sombria,
Talvez pudessem reviver-me n'alma
As santas ilusões de que eu vivia![5]

Esses e outros poemas do autor da *Lira dos vinte anos* foram apropriados[6] por mais de um baudelairiano, dentre os quais Teófilo Dias, autor de um livro de estreia ainda romântico, intitulado bem ao gosto azevediano de *Lira dos verdes anos* (1878), que repõe de modo evidente essa situação paradigmática em poemas desse livro como "O sono" ou em "O leito" e "Miniatura", incluídos em *Fanfarras* (1882). Aliás, a leitura desses poemas na sequência indicada é bastante ilustrativa da transfiguração radical da referida cena paradigmática, operada na transição do romantismo para o realismo poético e nutrida pela leitura de Baudelaire.

Assim, no primeiro dos três poemas (quase paráfrase de "Quando à noite no leito perfumado..." desde a epígrafe de Cowper, também emprestada a esse poema de Álvares de Azevedo), a figura feminina aparece ainda como imagem pudica, casta, já que evocada, bem ao gosto romântico, como "anjo dos sonhos meus", cujo respirar é comparado ao "brando ofegar de uma criança" e que revela "sisuda a fronte perfumada e pura", enquanto "dorme tranquila", "sozinha,/ da inocência no cândido abandono", com o rosto palidamente iluminado pelos raios do luar... Diante da bela adormecida, o eu lírico, penando "na febre da agonia", adota a atitude, tipicamente azevediana, de contemplação ou mesmo de adoração, postado de joelho aos pés da moça, ansiando por ouvi-la murmurar o nome dele em sonho e implorando para que ela "não descerre a pálpebra sombria".[7]

---

5. ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Poesias completas* (org. Péricles E. da Silva Ramos). Campinas: Edunicamp, 2002.
6. Candido chega a falar em verdadeiros pastiches de Álvares de Azevedo entre outros românticos (o tio Gonçalves Dias, Casemiro de Abreu, Fagundes Varela...). Ver a introdução e as notas do crítico a DIAS, Teófilo. *Poesias escolhidas*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura. 1960.
7. DIAS, Theophilo. *Lyra dos verdes anos.* Rio de Janeiro: Evaristo Rodrigues da Costa, 1878, pp. 22-23.

Já em "O leito", incluído na seção de *Fanfarras* intitulada "Flores Funestas" – que com seus dezenove poemas compõe "o maior conjunto de poemas produzidos sob a influência de Baudelaire na literatura brasileira do século XIX"[8] –, a cena paradigmática da alcova e da mulher lânguida adormecida no leito é eroticamente transfigurada pela inspiração colhida em parte na leitura de "*Le Chevalure*", de cujos versos Teófilo Dias empresta não só o ritmo e o esquema rímico das quintilhas (*abaab*), mas também algo das imagens, como bem demonstrou Amaral.[9] As analogias ou metáforas marítimas com que o poeta francês descreve a "*crinière lourde*" da amada, comparada à "*mer d'*ébène" ou ao "*noir océan*, em que o eu baudelairiano "*plongerai* [*sa*] *tête amoureuse d'ivresse*", são deslocadas por Dias para os lençóis do leito da amada:

> Mares de espúmeo arbor de rendas revestidos
> Vagas, cheias de aroma, e de torpor fecundas!
> Para a febre lenir, que esvaira-me os sentidos,
> Quero nestes lençóis mergulhá-los, vencidos,
> Num mar de sensações letárgicas, profundas!"[10]

O elemento tipicamente baudelairiano do filtro inebriante ou tóxico – que em outros poemas também aparece associado ao gosto, ao cheiro ou a voz da mulher amada[11] – impregna os lençóis e, mais adiante, "embebe a alcova, em toda plenitude", como

---

8. AMARAL, Glória Carneiro do. Op. cit., p. 121.

9. Péricles Eugênio da Silva Ramos é quem chamou a atenção para o tom do esquema rímico das quintilhas inspiradas em "*Le chevalure*", ao passo que Amaral (op. cit., pp. 126 ss) deu destaque para as demais afinidades. De Ramos, ver "A renovação parnasiana na poesia". In COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969. v. 3, pp. 83-134.

10. DIAS, Theophilo. *Fanfarras*. São Paulo: Ed. Dolivaes Nunes, 1882, pp. 24-25.

11. Foi Candido quem primeiro chamou a atenção para a incorporação desse elemento baudelairiano do filtro tóxico e inebriante na introdução à referida edição de *Poemas escolhidos*. Amaral desdobraria a análise dessa incorporação ao lado de outras imagens e analogias tipicamente baudelairianas presentes em Dias e outros contemporâneos, como a eletricidade felina da mulher, seus "*cheveux* élastiques *et lourds*", assim como as metáforas animais associadas aos instintos, que têm em "A matilha" a sua realização talvez mais feliz nessa geração (op. cit., p. 148).

A emanação sutil, que enleva, que extasia,
De um corpo virginal e cheia de saúde,
Grato eflúvio do sangue, em plena juventude,
Que do olfato a avidez satura, e não sacia.

Pelo perfume, portanto, se alude à representação mais física e *natural* (ou *naturalista*) da mulher amada, rompendo com a imagem sublimada e romântica ainda presente no poema anterior. Assim também a atitude contida do eu lírico, apesar da febre da agonia de "O sono", cede a vez a "vagos pensamentos" suscitados por esse perfume que lhe retesa os nervos e o conduz ao êxtase.

Por último, a intensificação tanto maior do erotismo na composição da cena paradigmática ocorre nas mesmas "Flores funestas" com "Miniatura", que se abre e fecha num jogo marcante de sombra e luz: a "placidez sombria" ou a "penumbra discreta" da alcova em que se instala a amada e a luz do sol que, no "fulgido esplendor do meio-dia", de modo viril, "por uma tênue fenda, estreita, esguia,/ dardeja uma áurea seta"... Esse sol que ilumina a cena lírica responde pelo calor que faz o corpo da amada figurar "prostrado, frouxo, lânguido, abatido...". O "torpor sonolento" contribui significativamente para o erotismo da imagem do corpo feminino que deslumbra e fascina, imerso num "silêncio calmoso" que "enche da alcova o tépido ambiente,/ pérfido e carinhoso". Corpo esse figurado através das "transparências vagas do tecido das rendas da cortina", em meio ao "imóvel cortinado,/ emoldurando um leito sedutor,/ atraente, fatal, como um pecado...".[12] Em nota algo profanatória, essa visão é associada à imagem da "madona,/ no seu marmóreo nicho rendilhado". O poema parece quase se aproximar de uma lógica determinista entre a ação desse calor tropical e o erotismo exacerbado da cena, notadamente no momento em que o eu se refere ao rosto suado da moça, devido ao calor intenso, estabelecendo uma analogia sugestiva: a "tenra, nívea tez,/ tão úmida e macia, que parece/ *um fruto do Equador,/ que deixa ressumar, se o sol o aquece,/ na polpa externa o rórido calor*".[13] Não se chega, todavia, no poema àquela ação implacável do meio, que seria logo depois explorada de forma determinante no romance naturalista.

É importante observar que a situação paradigmática já tinha sido retomada e, até certo ponto, subvertida no final do próprio romantismo por um Castro Alves, não só em "Adormecida", como também na recriação da famosa cena da *alba* de *Romeu e Julieta* em:

12. Id., pp. 32-33.
13. Id., p. 34.

BOA-NOITE

Veux-tu donc partir? Le jour est encore éloigné:
C'était le rossignol et non pas l'alouette,
Dont le chant a frappé ton oreille inquiète;
Il chante la nuit sur les branches de ce granadier
Crois-moi, cher ami, c'était le rossignol.

Shakespeare

Boa noite, Maria! Eu vou-me embora.
A lua nas janelas bate em cheio...
Boa noite, Maria! É tarde... é tarde...
Não me apertes assim contra teu seio.

Boa noite!... E tu dizes – Boa noite.
Mas não digas assim por entre beijos...
Mas não m'o digas descobrindo o peito,
– Mar de amor onde vagam meus desejos.

Julieta do céu! Ouve... a calhandra
Já rumoreja o canto da matina.
Tu dizes que eu menti?... pois foi mentira...
...Quem cantou foi teu hálito, divina!

Se a estrela-d'alva os derradeiros raios
Derrama nos jardins do Capuleto,
Eu direi, me esquecendo d'alvorada:
"É noite ainda em teu cabelo preto..."

É noite ainda! Brilha na cambraia
– Desmanchado o roupão, a espádua nua –
o globo de teu peito entre os arminhos
Como entre as névoas se balouça a lua...

É noite, pois! Durmamos, Julieta!
Recende a alcova ao trescalar das flores.
Fechemos sobre nós estas cortinas...
– São as asas do arcanjo dos amores.

A frouxa luz da alabastrina lâmpada
Lambe voluptuosa os teus contornos...
Oh! Deixa-me aquecer teus pés divinos
Ao doido afago de meus lábios mornos.

Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
Treme tua alma, como a lira ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros, bebo atento!

Ai! Canta a cavatina do delírio,
Ri, suspira, soluça, anseia e chora...
Marion! Marion!... É noite ainda.
Que importa os raios de uma nova aurora?!...

Como um negro e sombrio firmamento,
Sobre mim desenrola teu cabelo...
E deixa-me dormir balbuciando:
– Boa noite! –, formosa Consuelo...[14]

Nesse poema, o eu lírico abandona a atitude contemplativa, retornando ao leito da e com a amada a fim de realizar plenamente a vivência amorosa, unindo corpo e espírito, numa erotização projetada por todo o cenário, a começar pela luz da lâmpada: de "sombria", em Álvares de Azevedo (conferindo uma palidez de morte à amada reclinada num leito de flores), à "frouxa luz da alabastrina lâmpada", como a reverberar o desejo ou impulso do amante, "lambe voluptuosa" os "contornos" da amada... Há, além disso, o agenciamento das metáforas musicais orquestrando os suspiros ou gemidos dos

14. CASTRO ALVES, Antonio de. *Espumas flutuantes/Os escravos.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

amantes, desde as preliminares até o ápice do gozo amoroso (a "cavatina do delírio"). A mulher amada (mera e simples Maria) é equiparada a grandes representações femininas imortalizadas pela literatura, da Julieta shakespeariana à Consuelo de George Sand e à Marion, que tanto pode ser a de Hugo, quanto a de Musset – valendo notar que, em ambos os casos, a equiparação a uma cortesã ou prostituta não compromete a imagem da amada, dado o grau de idealização romântica. Mas o fato é que, embora tenha rompido, assim, com a imagem abstratizante e platônica da mulher e do amor azevedianos, Castro Alves reveste ainda a experiência amorosa de uma aura de idealidade, equilibrando as duas dimensões do amor, a física e a espiritual.

É só na geração ou escola seguinte que esse equilíbrio entre a dimensão física e a transcendente, entre a idealidade e a materialidade, tenderá a se romper ou desestabilizar pela ênfase na experiência mais carnal do amor ou pela hipertrofia da componente erótica, como ainda diz Candido. Veja-se, nesse sentido, a retomada da cena paradigmática dos românticos – a mulher adormecida no leito, imersa num sono ambíguo aparentado à morte – por Carvalho Júnior em "Adormecida", que propositadamente evoca, já no título, os poemas de Álvares de Azevedo, bem como outro poema homônimo de Castro Alves em *Espumas flutuantes*. Mas essa retomada vem marcada por uma contradição e por certo artificialismo denunciados por Amaral, na medida em que o eu lírico, embora fale, nas primeiras estrofes, na aparência mórbida do corpo adormecido típica dos românticos, acaba por descrever um corpo fresco, rosado e agitado pela efervescência do sangue, que deveria rechaçar e não excitar os instintos masculinos, comparados a abutres esfaimados, numa espécie de "necrofilia latente".[15] Creio, entretanto que essa contradição efetiva do poema é produto da transição de uma estética à outra.

Valeria, ainda, contrastar a representação da cena do despertar dos amantes em "Boa noite", que repõe a convenção própria da *alba* shakespeariana, com a mesma cena em

APRÈS LE COMBAT

Quando, pela manhã, contemplo-te abatida,
Amortecido o olhar e a face descorada,
Imersa em languidez profunda, indefinida,
O lábio ressequido e a pálpebra azulada,

15. AMARAL, op. cit.

Relembro as impressões da noite consumida
Na lúbrica expansão, na febre alucinada
Do gozo sensual, frenético, homicida,
Como a lâmina aguda e fria de uma espada.

E ao ver em derredor o grande desalinho
Das roupas pelo chão, dos móveis no caminho,
E o *boudoir* enfim do caos – fiel plágio,

Suponho-me um herói da velha antiguidade,
Um marinheiro audaz após a tempestade,
Tendo por pedestal os restos dum naufrágio![16]

A divergência já se evidencia na maneira como Carvalho Júnior retoma as metáforas marciais, recorrentes desde a tradição clássica, para descrever o ato sexual, a começar pelo título meio eufemístico, seguindo com as descrições da referida "luta" em termos de "perda da razão, febre alucinada, frenética e homicida" para concluir com "o caos e o naufrágio". Como nota Amaral, a imagem fálica das armas de luta e outras metáforas audazes, dos instintos sexuais masculinos, justificariam a qualificação de *priapesca* com que Machado define a poesia de Carvalho Júnior.

Outro aspecto que se costuma destacar na apropriação muito particular do erotismo baudelairiano pela geração de Carvalho Júnior é a *animalização dos instintos*, já presente nos mesmos versos de "Adormecida", mas de modo algum em *As flores do mal*. Essa animalização, nota ainda Amaral, faz com que o amor carnal passe, metaforicamente, a carnívoro, no poema de Carvalho Júnior intitulado, justamente, "Antropofagia", manifestando de modo distinto o sadismo que o grande poeta francês introduziu na lírica moderna:[17]

16. Apud. AMARAL, op. cit. Todos os poemas de Carvalho Júnior foram aqui reproduzidos de acordo com a transcrição da ensaísta.

17. Ver comentário do poema em AMARAL, op. cit. pp. 91-93. É importante destacar que o sadismo legado pela lírica baudelairiana encontra nessa geração sua grande expressão em um dos mais belos poemas de Fontoura Xavier, "Pomo do mal", que foi objeto de uma análise magistral de Antonio Candido no ensaio homônimo. Ver: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp. 245-256.

Mulher! ao ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.

Como a besta feroz a dilatar as ventas
Mede por dar-lhe o bote ajeito,
Do meu fúlgido olhar às chispas odientas
Envolvo-te, e, convulso, ao seio meu t'estreito:

E ao longo de teu corpo elástico, onduloso,
Corpo de cascavel, elétrico, escamoso,
Em toda essa extensão pululam meus desejos,

– Os átomos sutis, – os vermes sensuais,
– Cevando a seu talante as fomes bestiais
– Nessas carnes febris, – esplêndidos sobejos!

Depois da grande subversão da tópica romântica promovida pelos primeiros baudelairianos, a cena paradigmática da mulher contemplada no leito volta a reaparecer em um dos grandes parnasianos brasileiros (não por acaso, o mais romântico deles), mas sem a ambivalência com que foi forjada por Álvares de Azevedo na lírica brasileira:

PRIMEIRAS VIGÍLIAS

Dos revoltos lençóis sobre o deserto
Despejava-se, em ondas silenciosas,
O luar dessas noites vaporosas,
De seu lânguido cálix todo aberto.

Rangia a cama, e desusavam perto
Alvas, femíneas formas ondulosas;
E eu a idear, nas ânsias amorosas,
Seus ombros nus, seu colo descoberto.

E a gemer : – “Abeirai-vos de meu leito,
Ó sensuais visões da adolescência,
E abrasai-vos na pira em que me inflamo!

Fervem paixões despertas no meu peito;
Descai a flor virgínea da inocência,
E irrompe o fruto dolorido... Eu amo !”[18]

Aqui, as fantasias são claramente identificadas como sendo da adolescência, associando assim intimamente o tipo de representação amorosa da mulher no leito com o mito do eu adolescente que Álvares de Azevedo criou poeticamente.[19] Em Correia, porém, há uma dose de erotismo muito mais intensa, embora sem chegar às representações violentas, sádicas e perversas dos primeiros baudelairianos, ainda que possa ter-se beneficiado das conquistas eróticas destes.

II

Se a algolagnia parece figurar, predominantemente, como uma prerrogativa da sexualidade masculina, teremos também nessa geração de baudelairianos, em menor grau, a situação inversa, em que a mulher deixa de ser objeto inerte de posse e realização dos impulsos sexuais do homem para se converter em agente da sedução. A inversão de papeis, está visto, tem a ver com uma tendência característica na passagem da literatura romântica para as escolas pós-românticas.

Mario Praz demonstrou como, em fins do século XVIII e durante a primeira metade do XIX, predominou a figura do *homem fatal*, cujo retrato mais acabado corresponderia ao mito byroniano concebido *sob a insígnia do divino marquês* (de Sade) e incorporando alguns traços tomados do Satã de Milton. Já a literatura e a pintura

---

18. CORREIA, Raimundo. *Alleluias.* Rio de Janeiro: Cia Editora Fluminense, 1891, pp.165-66.
19. Busquei examinar a construção literária (contrariando as teses de fundo biografizante) desse mito da adolescência na obra azevediana em: CAMILO, Vagner. “Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do Segundo Reinado”. *Itinerários*, Araraquara, n. 33, pp. 63-108, jul.-dez. 2011.

da segunda metade do século XIX chegando ao *fin de siècle*, grosso modo, inverteriam as posições, projetando o homem fatal para segundo plano e trazendo para o centro da cena a *femme fatale*, seja nas versões míticas (a Esfinge, Helena de Troia, Cleópatra, Herodíade ou, entre outras, a *irmandade castradora* bíblica: Salomé, Judite e Dalila...), seja nas criações privadas ou pessoais (a exemplo de *La belle dame sans merci* de Keats).[20] Todas elas encarnam os atributos essenciais que definem o tipo, como a função de chama que atrai e queima, a inacessibilidade física e o prazer perverso com o sofrimento causado aos apaixonados. Além disso, essa imagem de mulher sedutora tende, com frequência, a ser associada a terras ou países distantes tidos como *exóticos*. Como bem nota Praz, aliado ao erotismo, esse exotismo é claramente "uma projeção fantástica de uma carência sexual" que materializa a inacessibilidade feminina *em termos de distância espacial, geográfica*.[21]

Examinando a reincidência desse tipo feminino em Valle Inclán, inspirado por poetas anteriores, como o nicaraguense Ruben Dario (que, vale lembrar, foi interlocutor e intérprete de um dos primeiros baudelairianos no Brasil: Fontoura Xavier), Lily Litvak observa o seguinte, a respeito da subversão promovida por tal figura dominadora em relação ao tipo feminino que marcou a história da lírica desde pelo menos a Beatriz de Dante, passando por toda a tradição petrarquista (do qual Camões é tributário) e chegando a suas reedições neoplatonizantes do romantismo:

> O mito do eterno feminino se unia irremissivelmente à maldade. O fim do século se submeteu à fascinação de grandes cortesãs, cruéis rainhas ou famosas pecadoras.[22]

Peter Gay retomaria essa representação feminina a fim de alegar uma motivação psicossocial, digamos assim, para a recorrência do tipo da mulher devoradora na produção artístico-literária do período: sem se resumir, como se chegou a supor, a uma reação simbólica à campanha feminista em seus albores (reação essa movida por um imaginário masculino ameaçado em sua supremacia), a moda da mulher fatal advinha, em parte, dos conflitos resultantes de

---

20. PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.
21. Id., p. 172.
22. LITVAK, Lily. "La mujer fatal". *Erotismo fin de siglo.* Barcelona: Antoni Bosch Ed., 1979, p. 145.

> uma cultura rígida na defesa de posições tradicionais – os burgueses do século XIX confirmaram a frase freudiana de que ninguém gosta de abrir mão de um prazer que já teve. Mas também era uma cultura mais flexível que suas antecessoras; a promessa de novos prazeres incitava a correr riscos. O curso tortuoso e o triunfo último do movimento das mulheres demonstram a capacidade que muitos burgueses tinham e têm de reformular suas defesas culturais e rever seus ideais sociais. Homens influentes acabaram percebendo que o anjo do lar não era um anjo nem era preciso ficar confinado em casa. Ao mesmo tempo, o acúmulo de quadros, poemas e romances sobre mulheres predadoras atesta a capacidade que tinha a cultura liberal de sondar questões delicadas e difíceis que abordavam, de modo até certo ponto explícito, alguns dos segredos mais ciosamente guardados da sexualidade masculina. Poucos daqueles que se entregavam em público ao sofrimento provocado pelas mulheres perigosas eram censurados, quanto mais criticados, por exporem suas cicatrizes ou suas feridas. A cultura liberal do século XIX era bem provida de ansiedade, mas estava ao mesmo tempo suficientemente madura e preocupada para permitir que suas ansiedades chegassem ao conhecimento público.[23]

Isso posto, podemos traçar algo de uma genealogia dessa figuração da mulher fatal na poesia brasileira, emergindo ainda no bojo do romantismo com "Lélia" de Álvares de Azevedo e seguindo com o Castro Alves de "O tonel das Danaides" e outros hugoanos da terceira geração, antes de eclodir em figurações múltiplas com os primeiros baudelairianos (a exemplo de "Nêmesis", de Carvalho Júnior, ou "A Esfinge", "A voz" e "*Latet anguis*", de Teófilo Dias) e com os parnasianos, tal como a "Guerreira" nas *Panóplias* de Olavo Bilac. Isso sem falar em certas aparições vanguardistas (ou mais especificamente surrealistas) desse tipo feminino em Drummond (com "O mito", por exemplo, de *A rosa do povo*), Murilo Mendes (com "Alegoria", de *Sonetos brancos*) e outros modernistas.

Com os primeiros baudelairianos, ela chegará a assumir, inclusive, outra dimensão ainda não evidenciada pela crítica: sua construção como *alegoria*. Nisso também seguiam de perto o autor das *Flores do mal*, no poema justamente intitulado "*Allégorie*", que repõe a figura da *femme fatale* concebida nos termos indicados pelo título. Destacam-se, nela, os atributos mencionados por Praz, ao lado de outros: a beleza como dom sublime; a opulência e a "rude majestade"; a esterilidade da "*vierge*

---

23. GAY, Peter. *A paixão terna – a experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 359.

inféconde"; o temor que inspira; o modo como tudo desfalece e morre a seu simples toque; o poder de extrair "o perdão de todo crime infame"; sua indiferença em relação a toda ameaça, ao Purgatório e ao Inferno; o desprezo e a ironia diante da morte; o andar majestoso e os traços *orientalistas* na forma de repousar de uma *sultana*, além da crença *maometana* que ela deposita no prazer... Nessa referência, mais do que a associação feita por Praz entre orientalismo e exotismo como projeção espacial da inacessibilidade feminina, talvez se possa pensar em algo próximo ao "despotismo oriental" de que tratou Ross Chambers ao examinar a "violência poética ou simbólica"[24] encenada na dedicatória "Ao leitor" hipócrita de *As flores do mal*. Ele chama a atenção para a personagem que aparece fumando calmamente seu *houka*, tendo uma lágrima fortuita no olho e, ao mesmo tempo, sonhos de cadafalso. Chambers vê nessa figura do déspota oriental (lido com base nas considerações de Marx sobre o "modo de produção asiático") a encarnação simbólica da própria burguesia em seu momento inicial de afirmar a dominação à custa da violência e opressão extremas praticadas em junho de 1848. Mais especificamente, esse despotismo oriental é uma metáfora, no poema, para a hipocrisia, o *Ennui* ou o estado de torpor, vazio ou indiferença com que a burguesia buscou reprimir a consciência dos horrores praticados nas barricadas e os temores de revanche operária.

Trata-se, sem dúvida, de um resumo bastante simplificado e mecânico, embora não se possa esquecer que a alegoria sempre foi aparentada ao esquematismo... Seja como for, essas considerações ajudam a compreender os vínculos entre erotismo e política, entre o corpo feminino e o *corpo social*, por meio da alegoria, que também vigorou, ainda que com muito menos frequência, em algumas das representações femininas de nossos primeiros baudelairianos, guardadas, é claro, as especificidades político-sociais do contexto histórico brasileiro.

Na verdade, antes mesmo deles, a figura da *femme fatale* como alegoria especialmente *política* já comparecia entre os últimos românticos, com um hugoano hoje esquecido: Pedro Luís.[25] É o que se vê nos versos de "*Terribilis Dea*".

---

24. CHAMBERS, Ross. *Mélancolie et opposition: les débuts du Modernisme en France*. Paris: José Corti, 1987.

25. Apesar de hoje esquecido, Pedro Luís marcou época, com "meia dúzia de peças altissonantes, de vibração patriótica e política". Candido lembra, a esse respeito, as palavras do prefaciador de *Poesias* de Pedro Luís, quando se refere ao aparecimento deste no seio da geração que sucedeu à de Álvares

Na abertura do poema, a inesperada aparição dessa terrível deusa, figura resplandecente e sanguinária, com o rubro pavilhão ao vento, cuja identidade se desconhece, é capaz de arrebatar freneticamente toda uma nação:

> Quando ela apareceu no escuro do horizonte,
> O cabelo revolto... a palidez na fronte...
> Aos ventos sacudindo o rubro pavilhão,
> Resplendente de sol, de sangue fumegante,
> O raio iluminou a terra... nesse instante
> Frenética e viril ergueu-se uma nação!
> Quem era? De onde vinha aquela grande imagem,
> Que turbara do céu a límpida miragem,
> E de luto cobrira a senda do porvir?
> De que abismo saiu?... do túmulo? do inferno?
> Pode o anjo do mal desafiar o Eterno?
> Da fria sepultura o espectro ressurgir?

As estrofes seguintes tratam de enumerar demais atributos ameaçadores dessa "grande divindade", mulher fantasma e visão dantesca, cujo peito largo é inflado pelo sopro das paixões e cujo culto é a mortandade. Ela é "dos campos de batalha a hórrida bacante,/ que mergulha no sangue e ri das maldições!". Outros tantos epítetos são empregados no sentido de tornar ainda mais demoníaca e sinistra essa "deusa sepulcral" que celebra "no sangue as grandes saturnais". Impávida no andar e trajada de gala e luto, ela é rodeada por uma "lúgubre coorte", "o séquito da morte,/ a miséria que chora, a glória que seduz". Essa deusa fatal que nasceu junto com o mal e vive através dos séculos

> Levanta o gládio nu em nome da verdade,
> Acorda em fúria acesa à voz da liberdade...
> E no punho viril derrete-lhe o grilhão!

----

de Azevedo, assinalando que sua glória consistiu em quebrar a "monotonia daqueles cantos tristes com os canglores do seu clarim de guerreiro" (apud CANDIDO, Antonio. "Novas direções na poesia". In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 2, p. 252). Ver ainda: NEME, Mário. "Pedro Luís. Notas para uma biografia". *RAM*. São Paulo, 1940.

Como é bela! ... Depois... sem fé, sem heroísmo,
Despedaça a justiça e atira com cinismo
A virgem liberdade aos braços da opressão!

Ao fim e ao cabo, sabemos que essa mulher devassa *alegoriza a própria guerra*, suas motivações e consequências. Mas se o poeta enumera os diversos momentos da história em que ela esteve presente, ao lado de Átila, Cipião, César, Pompeu, Rolando, Carlos, o grande ou Napoleão, entre outros tantos, não é para encerrá-la, descontextualizada, numa abstração. Sua evocação por Pedro Luís tem em mira um momento histórico muito precisamente circunscrito, como se vê na décima quarta estrofe:

Ela estava também – espectro pavoroso –
Do Amazonas a bordo, ao lado de Barroso,
De pólvora cercada, em pé, sobre o convés...
Quando, à voz do valente, o monstro foi bufando,
Calados os canhões, navios esmagando,
A deusa varonil de amor caiu-lhe aos pés!

Os versos são marcados por certa ambiguidade, na medida em que, por um lado, qualificam a "deusa varonil", "deusa da guerra", "arcanjo da batalha" como "espectro pavoroso", que "arrancas do bronze os cânticos malditos", enquanto "ferve e corre o sangue em quentes borbotões". Mas o eu lírico, por outro lado, apesar dos horrores que ela preside, não deixa de saudar essa que nos dera "o sonho da vingança,/ o gládio da justiça [,] o raio da esperança,/ e da glória cruenta o mágico esplendor!". Pode-se entender esse louvor como ironia, quando, ainda nos últimos versos, a respeito da natureza do som com que a deusa é louvada, o eu poético diz:

É para te saudar que brame a artilharia,
E que repete ao longe a voz da ventania
Das trombetas da morte o hórrido clangor!

A ambiguidade, todavia, cai por terra quando se lembra que, em dois outros poemas recolhidos nos seus *Dispersos*, Pedro Luís não deixa dúvida com relação à sua visão da guerra, saindo em defesa incondicional do Brasil em detrimento do Paraguai. Em "Hino de guerra", movido pelo desejo de vingança pátria, dirá que "Arda em chamas o

vil Paraguai/ Pela pátria! Por Deus! pelo mundo".[26] A Solano Lopez irá se referir, mais adiante nos versos, como covarde e monstro, acusação enfatizada no poema justamente intitulado "Covarde!...", que concentra sua investida estritamente naquele que o poeta denomina de déspota, "tirano do Paraguai" ou fera, "abutre/ que a carniça jamais fartou". Constrói ainda a imagem do país vizinho como fétido, sinistro e funéreo, sob o "império da crueldade", onde a virtude e a razão foram proscritas e a que falta por completo a "luz divina"...[27] Nesses poemas, portanto, Pedro Luís não se afasta das alegações e justificativas oficiais dadas então à Guerra do Paraguai.

Dessa guerra vista como prova de patriotismo ou nacionalismo, somada a alegadas razões (todas de cunho personalista) de combate à ambição desmedida, à política fraudulenta e ao caráter ditatorial, autoritário do caudilho paraguaio Solano López, são conhecidos os custos finais dos seis inesperados anos de guerra que, sem dúvida, assumiram proporções dantescas, em termos de baixas, crise econômica e comprometimento da imagem pública da monarquia, precipitando, assim, o início da campanha republicana, bem como a abolição.[28] Como sintetiza Schwarcz, numa indagação que mostra bem a inversão processada:

> A despeito da oscilação, a guerra terminava com uma vitória abalada pelo número de mortes e pela crueldade das batalhas. A imagem do imperador também saía arranhada; afinal qual seria o motivo dessa perseguição, que inclusive conseguiu emprestar à memória de López um caráter heroico e patriótico?[29]

Da guerra cruenta, alegorizada em dama fatal, Pedro Luís focalizou, com toda ambiguidade, a batalha do Riachuelo ("Impressões do combate de Riachuelo" é o subtítulo do poema), que marcou a guinada em favor da Tríplice Aliança ou "tríplice infâmia", como ficou conhecido o acordo. A seus versos, Castro Alves trataria de fazer a réplica poética com sua "Deusa incruenta", *alegoria*, agora, *da imprensa*, que contrapõe a razão ou ilustração como arma e alternativa à luta, sem guerra e derramamento de sangue,

---

26. LUIS, Pedro. *Dispersos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934, p. 63.
27. Id., pp. 66-69.
28. Para uma síntese das teses sobre a Guerra do Paraguai ver: SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do imperador: um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 295-318.
29. Id., p. 313.

segundo indica o título. Nisso, o autor de *Espumas flutuantes* seguia de perto a ideologia e a concepção liberais e emancipatórias vigentes em poemas como "O livro e a América", pautado pelo culto iluminista ao saber como via de acesso ao progresso.

Logo depois da geração hugoana de Pedro Luís, a alegoria feminina volta a marcar presença justamente em realistas ou baudelairianos como Fontoura Xavier, com quem ela assume um sentido bem diverso, fruto, sem dúvida, da fusão do ideal sexual e do político.

Em seu livro *Opalas*, de 1884, há uma seção sugestivamente intitulada "Musa livre", que redimensiona o significado do adjetivo aparentemente banal no contexto poético do século XIX. Não custa lembrar que, por musa *livre*, era frequente denominar-se o licencioso ou francamente obsceno, como bem ilustram as *Poesias livres* de Laurindo Rabelo. Sem abandonar de todo esse sentido, Fontoura Xavier parece emprestar a tal adjetivo coloração mais claramente ideológica, no sentido do *liberal* ou mesmo do *libertário*. É assim que, na estância posta na abertura de tal seção, o poeta trata de figurar sua Musa livre como a porta-estandarte das raças que se espoja no pó das praças:

> Sonhei-a no pó das praças
> visão ou nuvem – saudei-a
> Gonfaloneira das raças,
> Sonhei-a no pó das praças,
> Medeia à frente das massas,
> Na mão o facho da Ideia,
> Sonhei-a no pó das praças,
> Visão ou nuvem – saudei-a.

Parece-me evidente que essa Musa livre, figurada como "Medeia à frente das massas", trazendo "[n]a mão o facho da Ideia", alegoriza os próprios ideais políticos e sociais do abolicionista, republicano ou mesmo socialista Fontoura Xavier,[30] em versos, mais uma

---

30. Regina Zilberman chama a atenção para as ambiguidades do posicionamento político-ideológico, pensando não no seu republicanismo, mas no seu socialismo proudhoniano: "Fontoura Xavier denuncia a miséria pública, mas sua postura é sempre a de um aristocrata a quem repele a visão das distorções sociais. Nesse sentido, Fontoura Xavier assemelha-se muito a alguns personagens de Eça

vez, ambivalentes, na medida em que a imagem feminina degradada no pó das praças é produto de um *sonho* acalentado pelo eu poético que a saúda. Essa ambivalência, reiterada pela alternância entre "visão ou nuvem", com que ela é qualificada, irá presidir também o primeiro poema homônimo da seção, portanto em estreita conexão com essa estrofe, justificando o sentido alegórico do conjunto. A "Musa Livre", que aparece nesse poema como "a cortesã da praça", faz lembrar, de imediato, a alegoria feminina da República, tal como figurada por poetas, pintores e caricaturistas nos anos imediatamente posteriores à Proclamação, inspirada decerto pelo exemplo francês, como bem nota José Murilo de Carvalho em *A formação das almas*:

> De fato, bem depressa os caricaturistas passaram a usar a figura feminina para ridicularizar a República. É certo que os inimigos da República fizeram o mesmo na França. A virgem ou mulher heroica dos republicanos era facilmente transformada em mulher da vida, em prostituta. A diferença é que no Brasil essa representação foi a dominante, sendo usada mesmo pelos que inicialmente tinham apoiado o novo regime. O desapontamento refletido na conhecida frase 'Esta não é a república dos meus sonhos' rapidamente invadiu o mundo dos caricaturistas, ao mesmo tempo em que atingia os políticos da propaganda e os escritores. [...] A República, quando não se representava pela abstração, clássica ou romântica, só encontrava seu rosto na versão da mulher corrompida, era uma *res publica*, no sentido em que a prostituta era uma mulher pública. [...] Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa de criá-los, de manipulá-los, de utilizá-los como elementos de legitimação, cai no vazio, quando não no ridículo. Parece-me que na França havia tal comunidade de imaginação. No Brasil, não havia (pp. 87-89).

Não se pode, todavia, esquecer que a "Musa livre" de Fontoura Xavier está incluída num livro que data de cinco anos antes da Proclamação... Seria possível, mesmo assim,

de Queirós: aqueles que encarnam homens ricos que, cultos e modernos, se emocionam perante a miséria, mas nada fazem para modificá-la. Pertence ao modernismo assumir posições socialistas, desde que essas não exijam mais que um poema, uma confissão ou uma carta referindo o testemunho político. Pela mesma razão, confunde-se muitas vezes a posição de cunho ideológico com a reflexão sobre a decadência da sociedade, situação que acaba por explicar a diferença de classes." Cf. "Fontoura Xavier: sua época e seus poemas". In: XAVIER, Fontoura. *Opalas*. Porto Alegre: PUCRS, 1984, p. XXI.

validar idêntica intenção alegórica e alcance crítico? Estaria o poeta pensando ainda na república como um ideal de regime de governo e na viabilidade de sua implantação aqui (inclusive depois de suas consequências nos países que o acalentaram)?

Seja qual for a resposta, o fato é que o poema encerra um contraste claro entre a atitude da "turba, inerte e lassa", que "desconhece a visão" da "cortesã da praça" e "sublima a prostituta", enquanto o eu poético adora e saúda deslumbrado essa alegoria, que empresta seu modelo não mais à Marianne, e sim a Marion, que, mais uma vez, como no poema castralvino, tanto pode se referir à prostituta de *Jacques Rolla,* de Musset, quanto à célebre cortesã Marion Delorme imortalizada por Hugo. A partir desse modelo, Fontoura Xavier converte, por fim, de forma ainda mais ambivalente, a Musa Livre na "Musa da Canalha"!

Vagner Camilo é professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP) e autor de *Risos entre pares: poesia e humor românticos* (Edusp, 1997) e *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas* (Ateliê, 2000).

Corpo mal-dito

Considerações à margem da obra de Qorpo-Santo

Ettore Finazzi-Agrò

Resumo: Lendo os textos de José Joaquim de Campos Leão, duas instâncias se apresentam como predominantes na sua escrita: por um lado, a urgência do testemunho e, pelo outro, a vontade de transgressão de qualquer gramática da representação. Balançando entre esses dois polos, Qorpo-Santo chega a nos dizer muito mais de que qualquer tratado histórico ou estudo sociológico sobre a sua condição de intelectual marginal e marginalizado e, mais em geral, sobre a situação cultural e humana vigente num Brasil periférico na segunda metade do século XIX.
Palavras-chave: Século XIX; Qorpo-Santo; Literatura e marginalidade

Résumé: *A la lecture des textes de José Joaquim de Campos Leão, deux instances semblent gouverner son écriture : d'une part l'urgence du témoignage, d'autre part la volonté de transgresser toute règle grammaticale de la représentation. Balançant entre ces deux pôles, Qorpo-Santo nous en apprend bien plus que tout livre d'histoire ou toute étude sociologique sur la condition sociale d'un intellectuel marginal et marginalisé et, plus généralement, sur la condition humaine et culturelle des périphéries brésiliennes dans la deuxième moitié du XIXeme siècle.*

Abstract: *Reading the texts by José Joaquim de Campos Leão, two instances emerge as predominant in his writings: on one side, the urgency of testimony, and, on the other, the will of transgressing any grammar of representation. Equating those two poles, Qorpo-Santo tells us much more than any historical treatise or sociological study about his condition of a marginal and marginalized intellectual, and, more generally, on the cultural and human situation of a peripheral Brazil in the second half of the 19th century.*
Keywords: *19th century; Qorpo-Santo; literature and marginality*

Brightness falls from the air,
Queens have died young and fair,
Dust hath clos'd Helen's eye:
I am sick, I must die.
Lord, have mercy on us!

Thomas Nashe "Adieu, farewell Earth's Bliss"

Desapareçam da Terra
– Os que estão amaldiçoados!
Feitos seus depravados
– Os conduzam à tumba

Qorpo-Santo, "Cumpra-se"

É um hábito antigo da historiografia e da crítica literárias o de tentar ajustar obras e autores "irregulares" dentro de paradigmas hermenêuticos consolidados. Trata-se, no fundo, de buscar "normalizar" à força aquilo que aparentemente foge a qualquer tentativa de ser incluído dentro de um esquema discursivo, de um gênero literário ou de um estilo poético codificados. Toda história literária, toda leitura crítica procuram, com efeito, interpretar a exceção à luz de modelos normativos, de aparatos teóricos consolidados, visto que a possibilidade de entender o lugar, o tempo e a razão de ser de uma obra estão ligados à sua capacidade de veicular significados e significantes que sejam compatíveis com aquilo que já se sabe.

É singular, nesse sentido, que as propostas mais contundentes e mais fascinantes sobre a possibilidade de ler de forma antinormativa aquilo que foge ou tenta se subtrair ao cânone sejam contidas nos textos de duas aulas inaugurais lidas, por dois grandes filósofos e teóricos da literatura do século passado, ao ingressar numa das instituições mais antigas e prestigiosas do mundo como o *Collège de France* – que poderia ser considerado, dada a sua história plurissecular, um baluarte da tradição e da preservação acirrada da Norma. Refiro-me, evidentemente, às conferências de Michel Foucault e de Roland Barthes, proferidas, respectivamente, no dia 2 de dezembro de 1970 e no dia

7 de janeiro de 1977.[1] Atas solenes, então, nas quais os dois ilustres palestrantes enfrentam, justamente, a questão da "ordem discursiva", entendida no seu estatuto regulador e preceptivo, e colocam em pauta o problema de como avaliar aquilo que escapa ou tenta escapar às regras ditadas pelo poder e pelo cânone.

Descontadas as diferenças entre as perspectivas adotadas pelos dois ilustres teóricos, aquilo que sobressai é a tônica que ambos colocam sobre os modos, tanto no âmbito das disciplinas quanto naquele das práticas, de se furtar a uma ordem imposta, perscrutando e perlustrando os caminhos de uma palavra formalmente interdita – *hors-pouvoir*, como a define Barthes,[2] ou colocada num lugar à parte, ou seja, num lugar onde se manifesta e atua o *partage* (ao mesmo tempo "partição" e "partilha") entre um discurso aceite e escutado e outro recusado e silenciado, na decisiva imagem armada sete anos antes de Roland Barthes por Michel Foucault. E é este último, aliás, que, a partir obviamente do seu estudo fundamental sobre a história da loucura na Idade Clássica, nos alerta sobre o fato de que a fronteira, invisível mas intransponível, entre a possibilidade de dizer e a sua interdição, passa necessariamente pela partição entre a razão e o seu oposto aparente – e isso se dá ainda hoje, numa modernidade que parece acolher e prestar escuta à palavra do louco:

> *Basta pensar em toda a armação de saber através da qual deciframos essa palavra; basta pensar em toda a rede de instituições que permite a alguém – médico, psicanalista –escutar essa palavra e que permite, ao mesmo tempo, ao doente vir trazer ou reter desesperadamente as suas pobres palavras; basta pensar em tudo isso para suspeitar que a partilha, longe de ser apagada, funciona de outra forma, seguindo linhas diferentes, através de novas instituições e com efeitos que já não são os mesmos. E embora o papel do médico não seja senão aquele de prestar ouvido a uma palavra finalmente livre, é sempre a partir da manutenção da cesura que se exerce a escuta.*[3]

O filósofo francês, como se vê, aponta para a impossibilidade de sair de um esquema lógico imposto e normativo no acolhimento e na interpretação do discurso do Outro. E Barthes, depois dele, indica quais poderiam ser as respostas a essa tentativa de reduzir

1. M. Foucault. *L'orde du discours*. Paris, Gallimard, 1971; R. Barthes. *Leçon*. Paris, Seuil, 1978.
2. R. Barthes. *Op. cit.*, p. 9.
3. M. Foucault. *L'ordre du discours*, ed. cit., p. 14-15 (trad. minha).

o discurso – e, em particular, o discurso poético – à servidão de uma língua gregária, procurando capturar a exceção dentro de um paradigma hermenêutico compartilhado: para utilizar os seus termos, *s'entêter*, *se déplacer* e *jouer* ("teimar", "deslocar-se" e "jogar" com os signos) – três maneiras complementares e/ou alternativas de se opor com força ao poder normativo do cânone, mantendo intacta a capacidade do escritor de inventar dentro de uma língua própria e inalienável ou de se furtar a um uso e abuso do discurso por ele inventado, escolhendo, no limite, abjurar o que se escreveu.

Chegando ao "estranho" caso de Qorpo-Santo, pseudônimo ou quase-heterônimo (visto que ele alude a si mesmo só na terceira pessoa) de Joaquim de Campos Leão, escritor insubmisso e marginalizado que viveu entre 1829 e 1883 numa Porto Alegre que no mínimo o ignorou mas que chegou também a expulsá-lo de todos os cargos públicos, podemos com facilidade aplicar a ele os postulados teóricos elaborados pelos dois grandes semiólogos e filósofos franceses quase um século depois. De fato, ele recusou desde o início, desde a grafia do seu *nom de plume*, a língua imposta pela norma, cavando, dentro dela, uma língua própria e ilegal que se reflete já no título da sua obra completa em nove volumes: *Ensiqlopèdia ou seis mezes de huma enfermidade*.

Obra, então, que desde o início se inscreve numa infração do discurso dominante e que se escreve no "fora" de uma lógica aparentemente destruidora de todas as disciplinas, de todos os paradigmas e de todos os dispositivos. De fato, na produção inúmera, na verdadeira avalanche escritural que Qorpo-Santo provocou e pela qual ele mesmo, na sua identidade autoral e humana, acabou sendo submergido aparecem textos de natureza mais variada: obras teatrais, poemas, crônicas, narrativas, cartas e relatos biográficos. Uma nebulosa ou uma constelação discursiva repleta de objetos diversos e de formas heterogêneas na qual é impossível encontrar um verdadeiro fio lógico que não seja justamente o desejo de dar espaço a uma proliferação incontrolada de palavras, de sons, de imagens. E é, com efeito, apenas seguindo a lógica do desejo, de um corpo atravessado e santificado pela vontade de dizer e de desdizer, de saber e de esquecer, que podemos – sem conseguir anular, porém, o *partage* – prestar ouvido, num silêncio também ele religioso, "sagrado" pela exposição indecorosa de um corpo, a esse discurso "investido pelo desejo, e que se julga a si mesmo – pela sua maior exaltação ou maior angústia – carregado de terríveis poderes".[4]

4. M. Foucault. *L'orde du discours*, ed. cit., p. 15.

Basta, com efeito, ler os poemas religiosos ou devotos que Qorpo-Santo escreveu para se dar conta da verdadeira *manía*, no seu sentido pleno e originário, pela qual é crispada a sua inspiração e na qual instâncias físicas e sobressaltos místicos se cruzam e se sobrepõem numa prática que, justamente, santifica o corpo:

Louvado seja Deus!
Estou bebendo,
Estou escrevendo,
Estou eu lendo,
Estou fazendo!

Louvado seja Deus!
Estou chupando,
Estou ditando,
Estou narrando,
Estou matando

A sede – com mate
Que o estômago farte! [5]

Baixo e alto, literatura e vida, espírito e carne aqui se misturam de forma inextricável, apontando para uma religião que é autenticamente religação entre instâncias opostas. E, mais uma vez, tudo se desenvolve e atua sob o signo de uma compulsão incontrolável a escrever, sem respeitar alguma norma imagética ou lugar comum lógico-linguístico.

Obra caótica, nesse sentido, a *Ensiqlopèdia*, expressão labiríntica e ininterrupta onde nenhuma partição – nenhuma partição e/ou partilha – deveria ser permitida, tirando aquelas que o próprio autor decidiu inserir e que todavia não definem, não fecham o discurso, mas, pelo contrário, o jogam fora dos seus confins. Os gêneros, os estilos, todo o aparato retórico e até linguístico parecem ser aqui colocados em questão ou revogados, numa ânsia expressiva que é certificada pelo frenesi na composição, pelo tempo diminuto em que o autor cumpriu a sua tarefa, deixou a sua mensagem tresloucada, compulso por uma obrigação de dizer, de "sentir tudo de todas as maneiras", para

5. "Sede", in Qorpo-Santo. *Poemas*. Org. D. Espírito Santo. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2006, p. 303-304.

mencionar a ambição, também ela marcada pela *húbris*, de outro grande poeta irregular e marginalizado em vida como foi Fernando Pessoa[6].

Seis meses de uma enfermidade, nessa perspectiva, cobrem – ou tentam encobrir – um tempo mais longo, uma doença mais ampla e profunda que evade e excetua os limites do tempo, os parâmetros da doença, para se espalhar numa época inteira de enfermidade, no espaço ilimitado de um discurso onde, para retomar as palavras de Barthes, "les crans d'arrêt et les verrous de sûreté ont sauté".[7] É na região infinita da desrazão, é no tempo imenso de uma "razão em fogo",[8] onde a obra se identifica com a sua ausência e com o seu vazio, que devemos colocar a produção obsessiva de Qorpo-Santo. Autor, então, que podemos considerar a testemunha alucinada de uma condição infeliz, denunciada através de uma linguagem que se expõe no seu retrair-se e no seu dobrar-se sobre si mesma; autor, enfim, que habita a história caindo todavia fora de qualquer lógica consequencial ou de qualquer comparação histórico-literária. Uma colocação, essa, que desmente ou inutiliza toda tentativa de confrontar os seus textos com aqueles, quase contemporâneos, de Bernardo Guimarães, Cardoso de Menezes e outros (entre os quais, talvez, Álvares de Azevedo), ou seja, com a produção goliardesca ou pantagruélica – assim definida e magistralmente estudada por Antonio Candido, como fenômeno em parte censurado da poesia romântica brasileira.[9]

Talvez o único nome que valeria a pena colocar ao lado de Qorpo-Santo seria o de Sousândrade, também ele poeta periférico e esquecido no Brasil do século XIX, se não fosse o fato de que na sua obra imensa e às vezes insensata podemos ainda encontrar (para usar uma expressão do autor mais amado por ele) "um método". Os outros, não: como seria, de fato, possível comparar os desvios momentâneos e os desmandos juvenis de uma poesia jocosa, com a produção inteira um autor que, ao longo de toda a sua existência, jogou os signos contra eles mesmos para produzir afinal apenas uma

—

6. Não por acaso, depois da *manía*, eu menciono aqui, em relação a Pessoa, a *húbris*: são termos que, junto com a *alogía* (i.e., a ausência de *lógos*), definem a esfera de um "descomedimento", de uma "desmesura" cujo sentido (sagrado), como aquele da loucura, foge à nossa razão e à nossa compreensão. Veja-se, para isso, ainda M. Foucault, "La folie, l'absence d'œuvre", in M. F., *Philosophie*, Anthologie. Paris, Seuil, 2004, p. 130 e *passim*.

7. R. Barthes. *Op. cit.*, p. 28 ("os breques e as travas de segurança arrebentaram").

8. M. Foucault. "La folie, l'absence d'œuvre", cit., p. 127.

9. A. Candido. "A poesia pantagruélica". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, p. 225-44.

obra ausente e uma ausência de obra? Só numa perspectiva crítica que leia apenas as dissonâncias as colocando numa lógica hermenêutica feita de dissimetrias e de hiatos seria possível, no meu entender, comparar esses autores incomparáveis (para parafrasear Marcel Detienne).[10]

E voltamos assim ao início, isto é, à tentativa evidente de normalizar, do ponto de vista da leitura, uma obra como a de Qorpo-Santo. Os exemplos dessa crítica procurando reconduzir aquela enchente discursiva, aquela multiplicação incontrolada de imagens no álveo de uma lógica histórica ou de um paradigma literário consolidado não faltam. Sobre os textos teatrais, por exemplo, se tem longamente debatido se eles poderiam ou deveriam ser filiados ao surrealismo ou ao teatro do absurdo, tornando o autor gaúcho um precursor – um tanto patético – , por um lado, de Jarry ou Ionesco e, pelo outro, de Breton ou Tristan Tzara.[11] Se esse tipo de leitura pode ser compreensível no caso de Décio Pignatari[12], que – na esteira dos irmãos Campos e, justamente, da sua re-visão de Sousândrade – sempre foi à procura de uma legitimação genealógica da exceção concretista, acho que seja difícil justificar esta tentativa de ler o anormal e o ab-norme que foi a produção de Qorpo-Santo à luz de uma norma literária que o legitime na sua exceção. Colocar, nesse sentido, o escritor dentro de um contexto discursivo conhecido pode atenuar ou até apagar o lado inquietante da sua escritura que é, ao contrário, o dado essencial da sua personalidade poética.

Nesse mesmo sentido vai, aliás, a escolha de normalizar a sua ortografia realizada por alguns dos editores dos seus textos, traindo assim, com toda a boa vontade e em perfeita boa fé, aquilo que resta um dos legados mais relevantes de Qorpo-Santo, ou seja, o culto à forma linguística e à ortografia entendidas não como armação do discurso – como forma do conteúdo, justamente – mas como objeto e alvo do próprio discurso – como conteúdo da forma, então, visto que os seus textos, para voltar ainda a Foucault, "enunciam no seu enunciado a língua na qual o enunciam".[13] Aspecto, esse,

---

10. M. Detienne. *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, 2000.

11. Veja-se, a esse respeito, o importante estudo de Eudinyr Fraga. *Qorpo-Santo: Surrealismo ou Absurdo?*. São Paulo, Perspectiva, s.d. [1988].

12. D. Pignatari. *Contracomunicação*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 119-23.

13. M. Foucault, "La folie, l'absence d'œuvre", cit., p. 134. Veja-se, a esse respeito, a nota de Qorpo-Santo "Sobre a ortografia", incluída no volume 7 da sua *Ensiqlopèdia*, em que ele tenta explicar as suas escolhas gráficas, refletindo, no seu entender, a realidade fonética (Qorpo-Santo. *Poemas*, ed, cit., p. 373-73).

que foi magistralmente sublinhado por Flora Süssekind[14] – e para o qual já tinha apontado também Maria Valquíria Alves Marques –[15], considerando como nas suas peças teatrais e nos poemas aparecem com frequência "cenas de escrita", ou seja, representações do sujeito escrevendo, onde a enunciação se dobra e se reflete em si mesma, como no caso do poema "Rapidez":

Corre a pena tão depressa
– No papel
Que eu não sei se é puro fel,
Ou se mel
O que nele escrevi, ou lancei!
Eu lerei
Quando acabar, então verei
Se falei
Com fel ou mel o que narrei! [16]

Essa questão da grafomania, essa compulsão doentia a escrever, aqui tematizada, mostra o quanto Qorpo-Santo tinha consciência do automatismo da sua composição e o quanto ele era ciente de que, naqueles versos, se escondia uma verdade a ser decifrada – decifrada, talvez, pelos outros, visto que ele confessava não ter o tempo e a paciência de reler os seus próprios escritos ("Nada me – custa a escrever; / Mas a rever – verso ou prosa, / – Fastidiosa coisa me – é!").[17]

Nesse movimento frenético da caneta sobre o papel, de fato, nessa contínua ulterioridade do significante, o que contava, para ele, era mais uma vez a proliferação e a propagação dos signos em busca de um saber que ela tentava capturar na forma. Uma forma voluntariamente errada e por vezes alucinada, mas que ele achava que, no seu estranho sabor, podia talvez encerrar um saber escondido:

---

14. F. Süssekind, "Rola a tinta, e tudo finta!", in Qorpo-Santo. *Poemas*, ed. cit., p. 17-21.
15. M. V. Alves Marques. *Escritos sobre um Qorpo*. São Paulo, Annablume, p. 91-98 e *passim*.
16. Qorpo-Santo. *Poemas*, ed. cit., pp. 56.
17. *Ibidem*, p. 61.

Se erro te parecer veres,
Em algum período leres,
– Não te atreves a emendar,
– Sem antes me ouvir explicar!

Pode bem ser que o sentido,
Com que o mesmo foi escrito,
Não seja por ti entendido,
Porém só sim – por mim sabido! [18]

Na verdade, ele nunca pôde nem quis realmente explicar os seus textos, que, com efeito, não acabam de fazer dobras na nossa lógica, não cessam de provocar e convocar a nossa identidade num conluio de discursos heterogêneos que têm a ver mais com a teimosia infantil de falar que com a censura adulta da razão e da norma.

Por isso acho que, embora altamente meritória, a edição das peças teatrais por parte de Guilhermino César[19] ou aquela das poesias por parte de Denise Espírito Santo (que no sobrenome esteja escondida a fascinação pelo escritor gaúcho?) sejam tanto úteis quanto enganosas, no seu intuito de arrumar e emendar aquilo que se apresenta como um borrão ou um labirinto discursivo escrito de forma esquisita. No sentido da possível recuperação de uma ordem lógica vai, sobretudo, a escolha adotada para a publicação dos poemas, organizados do ponto de vista temático ("Bichos", "Comidas", "Mulheres extravagantes", etc.). No livro, todavia, são listados também argumentos como "*Nonsense*" ou "Enfermidades" que deveriam ser, na verdade, categorias de classificação e não textos classificados, criando, assim, uma espécie de heterotopia, pela qual aquilo que deveria representar o princípio, por assim dizer, "ordenador" e externo do discurso (o registro do *nonsense* ou os seis meses da enfermidade) é, de, fato, ordenado no interior do discurso.

Essa tentativa louvável de tornar "legível" (e "legítimo") o caos interno ao corpus poético acaba porém – e peço desculpa pelo jogo de palavras – por trair a letra maldita deixada pelo Qorpo e/ou que ele teimosamente diz mal. Escrita, com efeito,

18. *Ibidem*, p. 57-58.
19. Qorpo.Santo. *Teatro Completo.* Org. por G. César. Rio de Janeiro, SEAC/FUNARTE/SNT, 1980.

que se apresenta como voluntariamente irregular e anômica, marcada pela desordem, ou melhor, por uma ordem outra a ser mantida na sua natureza impulsiva e compulsiva, sendo trabalhada pelo desejo, sendo crispada pelo prazer ou pelo sofrimento momentâneos do Corpo. Frequentar ou habitar esse universo discursivo, em suma, significa tanto considerar que ele responde a outro paradigma quanto respeitar a sua disposição sintagmática, a sua prática na qual se reflete, de forma travessa ou oblíqua, não apenas a sua condição pessoal, mas a loucura recalcada do ambiente e do tempo em que ele vivia.

É claro que esse respeito pela confusão e pela sobreposição de assuntos diversos, essa manutenção da ordem dos textos e do *nonsense* na construção deles podem levar a uma leitura difícil ou até a uma incompreensão da letra, mas, em contrapartida, ele nos permite avaliar o discurso como um todo, nas suas articulações e nas suas ligações internas, nas suas passagens secretas e todavia necessárias, mantendo intacta a "santidade" que o distingue. Um grande intelectual gaúcho como Aníbal Damasceno Ferreira a quem devemos a re-descoberta das obras de Qorpo-Santo (que morreu em 13 de abril de 2013), encontrou, talvez, a definição mais contundente, na sua aparente simplicidade, sob a qual rotular esse discurso logicamente insensato. Ele afirmou, com efeito, numa entrevista que o único princípio que poderia reger esse conluio de falas heterogêneas deve ser ou é, de fato, o "singular":

> *Porque o singular, sob pena de o não ser, é, por excelência, o inconceituável – uma categoria à parte, que resvala às mais argutas especulações.*[20]

E um pouco mais adiante, sempre no intuito de subtrair a obra de Qorpo-Santo a qualquer definição normativa, ele acrescenta:

> *Loucura? De jeito nenhum. Esta constrange, desaponta, choca. Vê-se, portanto, que qualquer definição seria nula rem. Demais, o sentido da singularidade está em si mesmo, acima das razões e das sem-razões.*[21]

20. Janer Cristaldo, "Aníbal Damasceno Ferreira, um viajante à Xavier de Maistre". In *Travessia*, v. 4, n. 7 (1984), p.12.
21. *Ibidem*, p. 13.

Considerar singular aquilo que se apresenta atravessado pela pluralidade e pela proliferação, aparentemente incontrolada, das instâncias discursivas pode parecer um paradoxo, mas é, a meu ver, o paradoxo no qual encontramos, finalmente, o sentido possível da operação levada a cabo nos "seis meses de uma enfermidade" por Qorpo-Santo.

Apenas a suposição de uma "singularidade pura", ultrapassando a evidência da uma multiplicidade impura e de uma lógica multiforme, pode, nesse sentido, dar conta de um discurso aporético, ou seja, etimologicamente "sem passagens". Um discurso, então, que não aparenta ter nem entradas nem saídas, que não apresenta vias de fuga e que, todavia, permanece coerente na sua incoerência, aberto no seu fechamento sobre si mesmo, no seu dobrar-se e desdobrar-se sem limites. Um caráter singular, então, que se torna exemplar de uma lógica à parte, de uma condição *partagée*, onde nenhuma tentativa crítica pode penetrar, à qual nenhuma leitura normativa e tranquilizadora pode ter acesso. Porque qualquer exercício hermenêutico acabaria por apagar a santidade de um corpo maldito; porque tentar interpretar de forma racional um autor cujo nome era, no fundo, Legião, poderia se revelar um exorcismo da sua complexa unidade e da sua singularidade plural, que permanecem, ao contrário, a marca indelével e perturbadora da sua escrita.

Diante dessa impossibilidade de manter uma atitude crítica que, por um lado, exclua a loucura como explicação ou como atalho e, pelo outro, não utilize a razão como expediente para decifrar uma escrita que a ela não se submete, acho que a única possibilidade que resta é a de nos mover pelos limiares da obra, para tentar lançar uma luz sobre ela. E a margem, o "fora" que é "dentro" em relação ao texto, é constituído, a meu ver, pelo próprio nome que o assina: basta, com efeito, consultar o dicionário para descobrir que a palavra "corpo-santo", além de aludir à Igreja como conjunto de fiéis em Cristo (ainda uma identidade plural, então), indica em português – citando o Houaiss – o "clarão luminoso que, devido à eletricidade atmosférica, aparece nos mastros e em outra parte dos navios e que os marinheiros julgavam ser a representação do santo que os advogava". Uma definição, esta, que remete para o fenômeno conhecido como "fogo-de-santelmo", tão presente nas crônicas portuguesas de navegação e de descoberta e que deve talvez ter fascinado, pelo seu caráter supersticioso e lendário, Campos Leão: a *stultifera navis*, a *Narrenschiff* na qual ele acaba por embarcar pode ser iluminada apenas por este fulgor momentâneo que, provindo do céu, fende a obscuridade da época e a noite da razão.

Descobri, aliás, há pouco tempo, que em italiano, além do mesmo significado presente em português, o termo *corpi santi* indica também, a partir da Idade Média,

os bens ligados à igreja ou às ordens monásticas que se encontravam ao longo ou um pouco fora dos muros e das fortificações de uma cidade. Embora tudo isso seja o produto de uma conexão fantasiosa ou de uma pura coincidência semântica, acho que esta definição possa casualmente nos ajudar a compreender a "exceção" representada, na literatura brasileira do século XIX, por Qorpo-Santo. De fato, na sua natureza extravagante e na sua perturbadora presença, o escritor é, como os *corpi santi* italianos, algo que, no sentido latino do verbo *excipere*, é "tomado fora", é refém de um Poder, tanto religioso quanto civil, que o exclui no mesmo gesto com que o inclui numa ordem – que o excetua, enfim, prendendo-o porém a uma lógica imprópria e normalizadora.

Justamente por isso a obra desse *homem precário* ou *infame*,[22] vivendo ou sobrevivendo às margens da sociedade, da sua própria família e, talvez, de si mesmo, deve ser entendida na sua essência de documento poético que nos restitui uma existência singular atravessada pelas palavras, que nos devolve uma personalidade cindida e plural, rachada pelo desejo e pela vontade de dizer a sua verdade infantil e inaudita. Como um relâmpago ou como um corpo-santo, então, que abre uma fresta de luz na tempestade da sua e da nossa época.

Ettore Finazzi-Agrò é professor titular de Literatura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Estudos Europeus, Americanos e Interculturais da Universidade de Roma "La Sapienza". Foi professor visitante em várias universidades portuguesas e brasileiras e publicou livros sobre Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, além de ensaios sobre Manuel Bandeira e Mário de Andrade, entre outros autores. Dirige as revistas *Letterature d'America* (Roma) e *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani* (Pisa) e é membro de vários conselhos científicos.

---

22. O primeiro adjetivo se refere, obviamente, ao estudo magistral e pioneiro sobre a figura e a obra de Qorpo-Santo publicado por Flávio Aguiar no seu livro *Os homens precários* (Porto Alegre: A Nação/IEL/DAC/SEC, 1975). O segundo para o famoso ensaio de Michel Foucault, "La vie des hommes infâmes" (in *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, vol. III, pp. 237-55).

Malditos *vs* marginais?

Michel Riaudel

Resumo: No jornal *O Beijo* (Rio de Janeiro, 1977), Ana Cristina Cesar publicava um texto chamado "Malditos marginais hereges". Nele, a poetisa reagia a uma coletânea de contos organizada por João Antônio, lançada no mesmo ano, e reunidos sob o título *Malditos escritores!*. Nossa proposta é examinar os termos desta polêmica levando em conta o contexto (ditadura, poesia marginal…) e repensar as categorias de maldito e/ou marginal aplicadas no âmbito da cultura e da literatura.
Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; João Antônio; poesia marginal; contracultura

Résumé: *Dans le journal* O Beijo *(Rio de Janeiro, 1977), Ana Cristina Cesar a publié un texte intitulé "Maudits marginaux hérétiques". Elle y réagissait à la publication de nouvelles réunies par João Antônio et parues cette même année sous le titre* Maudits écrivains!. *Notre intention est d'examiner les termes de cette polémique, en tenant compte de son contexte (dictature, essor de la poésie marginale...), et d'éprouver ces catégories de maudits ou de marginaux pour penser le lieu de la culture et de la littérature en particulier.*

Abstract: *In the newspaper "O Beijo" ("The Kiss" -- Rio de Janeiro, 1977), Ana Cristina Cesar published a text titled "Malditos marginais hereges" (Damned heretical marginals.) In it, the poet reacted to a collection of stories organized by João Antonio, released in that same year under the title "Damned writers." Our proposition is to examine the terms of that argument, taking into account the context (dictatorship, marginal poetry...), and to rethink the categories of damned and/or marginal, applied to the scope of culture and literature.*
Keywords: *Ana Cristina Cesar; João Antônio; marginal poetry; counterculture*

Em março de 1977, o número 4 da revista de São Paulo *Extra* publicou um dossiê organizado por João Antônio e intitulado "Malditos escritores". Reunia nove contos inéditos de nove autores diferentes: Chico Buarque, Antônio Torres, Wander Piroli, Marcos Rey, Márcio Souza, Aguinaldo Silva, Tânia Faillace, Plínio Marcos e o próprio João Antônio.

A capa estampava os nove retratos 3x4, e mais uma décima foto exibindo o ilustrador Elifas Andreato, muito solicitado na época, todos com indicação de data no canto inferior do busto como se tivessem sido fichados pela polícia. O que em contexto de ditadura sugeria muito da coragem desses escritores, desafiando a censura e a repressão.

O recado era reforçado pelo forte contraste em preto e branco, sem nuances possíveis, em que se destacam as letras garrafais do título: "malditos escritores", com ponto de exclamação. Um texto na coluna direita deixava mais clara ainda a provocação:

> Eles não se emendam: sempre falando no miserê geral, no desemprego e no emprego da força; no feijão, na carne dos amantes, futebol, homossexualismo, cadeia; sempre falando no coração, fígado e intestinos da realidade brasileira. Raça maldita.

Eles, quem? Os selecionados da antologia. Mas então quem está falando? Quem seria esta primeira pessoa, qualificando e decretando todos eles malditos? Os responsáveis da revista *Extra*? Deixemos por enquanto a pergunta sem resposta definitiva, em suspenso.

Na contracapa, umas palavras de João Antônio desenvolviam a chamada, opondo de um lado o mundo dos doutores, da cartolagem, dos sabidos, e de outro o exército dos humilhados, explorados, oprimidos, discriminados lá de baixo, prostitutas, mendigos, policiais, praças… "cujos gritos não chegam ao conhecimento geral e a conhecimento nenhum". Essas frases, por sua vez, são apenas a conclusão do texto maior de apresentação, texto-manifesto, "O buraco é mais embaixo", que se abre com a constatação de que "O povo parece haver tomado chá de sumiço das letras nacionais".

> […] por isso mesmo, aqui se tentou – sem aflições estéticas ou existenciais, sem dar bandeiras ou distribuir mesuras à crítica elitista – levantar um conjunto de trabalhos que ao menos tentasse, com alguma limpeza e objetividade, refletir e repensar realidades brasileiras em um leque geográfico variado, a expor em nível acessível um punhado de histórias das classes subalternas.

extra

REALIDADE BRASILEIRA

Coleção Livro-Reportagem

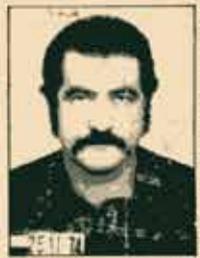
4 Ano I/ Março de 1977 **Cr$18**

MALDITOS ESCRITORES!

Ilustrações ELIFAS ANDREATO

João

Chico

Torres

Wander

Marcos

Márcio

Aguinaldo

Tânia

Eles não se emendam: sempre falando no miserê geral, no desemprego e no emprego da força; no feijão, na carne dos amantes, futebol, homossexualismo, cadeia; sempre falando no coração, fígado e intestinos da realidade brasileira. Raça maldita

Contos inéditos de João Antônio, Chico Buarque, Antônio Torres, Wander Piroli, Marcos Rey, Márcio Souza, Aguinaldo Silva, Tânia Faillace e Plínio Marcos

Plínio

Coordenação e apresentação JOÃO ANTÔNIO

A narrativa, diz ainda o prefácio, "evitou o toque beletrístico", se comprometeu "com a coisa claramente popular", tendendo a se identificar com o objeto retratado: uma literatura "antropológica", de uma antropologia participativa em que o observando se parece e é solidário do observado. Nesta recusa do "estético por si só", cometem-se "quase todas as heresias diante de alguns conceitos tradicionais do purismo do fazer literário". Trata-se de um "corpo-a-corpo com a vida", de uma "literatura fedida", adequada ao "mundo fedido" dos humildes.

Mas a chamada da capa só passa a adquirir pleno sentido quando se lê a epígrafe de Castro Alves, na folha de rosto:

> Ó bendito o que semeia
> livros, livros à mancheia,
> e faz o povo pensar.
> O livro, caído n'alma
> é germe que faz a palma,
> é gota que faz o mar.

São versos extraídos do último volume publicado pelo poeta baiano enquanto vivo, *Espumas flutuantes*, em 1870, isto é, um ano antes de sua morte. "O livro e a América", aliás o texto de abertura da coletânea, ressalta a importância da literatura e da leitura para a formação do povo (para não dizer do cidadão) americano.

Oito meses depois do lançamento desse número da *Extra*, já em novembro de 1977, a primeira edição do jornal carioca *O Beijo* publica, em reação, um ensaio assinado por Ana Cristina Cesar: "Malditos marginais hereges".[1] Seguindo o procedimento da parataxe do título, justapondo três categorias de gente que está de mal com as leis sociais, a poetisa aponta as diversas discrepâncias do discurso maldito. Uma das primeiras contradições denuncia a estratégia comercial:

> Os adjetivos de maldição e marginalidade, os retratinhos e as feias broncas não foram às bancas para atrair repressão. Mas para embalar ideologicamente o produto a ser vendido. [... A embalagem] acondiciona e garante a circulação do produto, a sua receptividade

1. In: CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*, Armando Freitas Filho (Org.). São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, pp. 109-119.

> numa fatia do mercado. A embalagem altera e integra o significado da produção. Fica montada, antes mesmo da leitura, uma cumplicidade especial com certo leitor, com base na heroização dos escritores e no aproveitamento de uma atual simpatia automática – ou desesperada – por qualquer que "proteste". Simpatia por qualquer produto "perseguido" – mesmo que este venda 25 mil exemplares com espantosa rapidez.[2]

Estaríamos diante da tradição de certa linha de manifestos, polêmica, retórica e escandalosa, arguindo da posição do fraco contra o forte em tom convencionalmente agressivo e paranoico, construindo e encenando uma situação de vítima, valendo-se das perseguições dos outros para atrair para seu próprio caso a piedade do leitor. Ana Cristina mobiliza o vocabulário do marketing para reforçar a demonstração (produto, mercado, embalagem, as cifras de venda, a popularidade dos pontos de divulgação: a banca…), mas insiste sobretudo em duas outras vertentes da contradição: o verdadeiro estatuto do escritor em jogo, a concepção do leitor, ambos tendo como sustento ideológico a estética mimética.

Na contraposição do "malditos" da capa e do "bendito" do verso de Castro Alves, aparece com mais nitidez a lógica do discurso: "Eles" são tidos por malditos pelos dominantes, quando são na verdade os "benditos". Sendo que o "eu" enunciando este "eles" explícito, indiciado, é ventríloquo. Decorre de discurso forjado pelos organizadores da antologia e atribuído a outros "eles" implícitos, os donos do poder, no intuito de estabelecer uma cumplicidade entre a segunda pessoa, o leitor, e o eu, autor, assim reunidos para constituir uma nova categoria de "nós", juntos na resistência e no protesto. A primeira pessoa (velada) da capa falava em nome da ideologia, dos potentes, supostamente ameaçados por esta literatura "participativa". Aliás, como concluía João Antônio,

> Literatura? Mas, minha querida senhora, a literatura não existe. O que há é a vida, de que a política e arte participam.

Bem se sabe que não há argumento racional capaz de desmontar a retórica da paranoia, pois esse sempre seria suscetível de ser considerado como uma prova a mais da efetividade da perseguição. No entanto, Ana Cristina Cesar avança dois elementos sustentando sua crítica. O primeiro deles é a dupla qualificação do escritor, na *Extra*, ao mesmo tempo assimilado ao povo, sofrendo da exploração, dividindo com ele o "miserê", e pai

2. Id., pp. 112-113.

do povo, com seus livros fazendo-o pensar. Notemos *en passant* a reescrita do verso de Castro Alves, no original: "Oh! Bendito o que semeia/ Livros… livros à mão cheia…/ E manda o povo pensar!". Percebe-se um deslize significativo no lapso da citação, já que no verso de Castro Alves o poeta incentiva e/ou ordena, mas não se substitui ao exercício do pensamento, enquanto na epígrafe da *Extra*, ao fazer pensar o povo, o poeta ou o escritor acaba pensando no lugar dele. Mas, no fundo, o que importa é que assim o autor se vê incumbido de uma tarefa, tornando-se um missionário, um semeador, a plantar os germes da emancipação no campo virgem, quando não alienado, da consciência popular.

A crítica de Ana Cristina Cesar faz-se então mais explícita:

> […] falta consciência de classe ao intelectual, que se acredita mais uma vez porta-voz dos oprimidos, setor transparente que reflete as imagens e os gritos ocultos dos banguelas e desbocados. Essa falta é socialmente favorecida. Historicamente motivada. É bom que o intelectual desconheça a sua função de controle e de reprodução social, e que não leve a contestação ao nível concreto da sua prática. Jornalistas, professores, advogados, cientistas – não fiquemos só nos técnicos e burocratas. A Informação, a Educação, o Direito, a Ciência, mitos que ainda acalentamos, mesmo se coloridos com a Discórdia.[3]

Reconhecemos o vocabulário foucaultiano pelo qual a poetisa vem condenando a onipotência do narrador realista, a prepotência da estética naturalista. Três anos mais tarde, em *Luvas de pelica*, segue tematizando essas discussões:

> Imagino a onipotência dos fotógrafos escrutinando por trás do visor, invisíveis como Deus.[4]

> […] Estou jogando na caixa do correio mais uma carta para você que só me escreve alusões, elidindo fatos e fatos. É irritante ao extremo, eu quero saber qual foi o filme, onde foi, com quem foi. É quase indecente essa tarefa de elisão, ainda mais para mim, para mim! É um abandono quase grave, e barato. Você precisava de uma injeção de neorrealismo, na veia.[5]

---

3. Id., pp. 114-115.
4. CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 96.
5. Id., p. 102.

> […] Discutimos o veio masoquista com olho bem naturalista.[6]

A escrita de Ana Cristina Cesar é de fato toda feita de opacidade, reflexos, emaranhando subjetividades alusivas, elípticas. Ao contrário desse número da *Extra*, cujo título completo é *Extra Realidade Brasileira, Coleção Livro-Reportagem* e que oferece uma escrita redundante, da insistência, em que os recados são repetidos *n* vezes. A linha realista no fundo não está preocupada com a realidade, mas, sim, com a verdade. Essa nuance aparece claramente na citação de uma entrevista concedida por João Antônio e citada em "Malditos marginais hereges":

> Os escritores estão muito elitizados, não é? O escritor em geral tem medo de ir pra um campo de futebol, ir pra geral e tirar a camisa porque tá quente. Se coloca numa posição de intelectual olhando as coisas por cima. Em geral é muito dono da verdade, não gosta de andar de ônibus, andar de trem, gosta muito de emprego público, de mecenato…
>
> O escritor brasileiro é um indivíduo que foge de qualquer tipo de realidade que não seja uma realidade agradável, componente de um bom comportamento; o escritor brasileiro é um homem que se coloca muito na classe média, e a classe média vive mais de mentiras, vive de consumos… (João Antônio, em entrevista ao jornal *EX*).[7]

Ou seja, a realidade "agradável" está associada à mentira. Sendo que o escritor elitizado vira as costas para a outra realidade, mais verdadeira (ou, melhor dizendo, a única a ser verdadeira), desconfortável, do campo de futebol, do ônibus, do trem… E mesmo assim ele é "dono da verdade". A tradução positiva dessa declaração de João Antônio leva o escritor a imergir na vida desagradável do povo, na prática, na linguagem, para revelar a legítima realidade. Ele é quem faz desabar as miragens de classe, as ilusões, para finalmente expor em palavras cruas e incômodas, sem disfarce, sem "-ismo", sem estética, a verdade. Sua relação com o real é bem diferente daquela do pintor da vida moderna, na leitura de Baudelaire redefinida por Foucault:

> […] na hora em que o mundo todo entra no sono, ele [o pintor moderno] põe-se a trabalhar e transfigura-o, transfiguração que não é cancelamento do real, mas jogo difícil

---

6. Id., p. 106.
7. *Escritos no Rio*, op. cit., pp. 118-119.

> entre a verdade do real e o exercício da liberdade [...]. A modernidade baudelairiana é um exercício em que a extrema atenção para o real se defronta com a prática de uma liberdade que ao mesmo tempo respeita esse real e o violenta.[8]

Nas palavras de Michel Foucault, a tarefa do artista não seria apenas dar conta do real, mas transfigurá-lo, numa operação de "translação" nos vários sentidos que a palavra *translation* tem em inglês. Importa ao artista moderno o estupro do real, o exercício de sua liberdade criativa e histórica. Mesmo não conhecendo esse texto de Foucault, de alguns anos posterior à nossa polêmica, Ana Cristina Cesar também convida, não diretamente a mandar pensar (ou fazer pensar) o povo, mas a repensar revolucionariamente o trabalho do intelectual:

> O intelectual de esquerda ainda é o sujeito que tem ideias, opiniões, inclinações revolucionárias, mas que não consegue repensar revolucionariamente o próprio trabalho: sua relação com os meios de produção intelectual, sua técnica, seu poder de dizer.[9]

Nessa perspectiva antipopulista, não se trata apenas de assumir um ponto de vista, de saber a impossibilidade da objetividade, nem de se entregar meramente a uma autocrítica implacavelmente solipsista, trata-se da consciência dos limites da literatura. Do lado "maldito", manifesta-se uma adesão, uma crença (experta ou ingênua – provavelmente mais ingênua do que experta no caso de João Antônio) nos poderes do autor. À pergunta "O que pode a literatura?", o realista maldito responde otimistamente, euforicamente, de forma interesseira, calculadora ou abnegada, militante, que pode muito ou pode tudo. Vale tudo.

Ana Cristina Cesar tem, pelo contrário, plena lucidez (valeriana) de que os poderes do autor já estão limitados pelos poderes do leitor, não mais receptor ou consumidor passivo, mas em que reside a última palavra (provisória) do sentido do texto. Segundo ela, já não é possível achar, assim como Castro Alves ou os benditos malditos,

---

8. "[...] *à l'heure où le monde entier entre en sommeil, il se met, lui* [*le peintre moderne*], *au travail, et il le transfigure. Transfiguration qui n'est pas annulation du réel, mais jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté* [...]. *La modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le viole.*» Michel Foucault, "*Qu'est-ce que les lumières*?", in: *Dits et Écrits II*, Paris: Gallimard, coll. "Quarto", 2001, p. 1389 ["*What is Enligthenment*?", in: Rabinow (P.), éd., *The Foucault Reader*. Nova York: Pantheon Books, 1984].
9. *Escritos no Rio*, op. cit., p. 115.

que o intelectual ou o artista pode modelar o cérebro, decidir da conformação e das orientações do espírito de seu público. Aliás, essa possibilidade nem iria de acordo com o exercício da democracia, da cidadania. Por isso, o que deve nortear a escrita, a poesia, é de certa forma uma posição cética, sendo que "A desconfiança não é só um jogo do contra".[10]

Talvez se possa acreditar que ela escreve tendo em mente, na contramão da maldição, a marginalidade então em voga e à qual ela parece ter se filiado. No ano anterior, no dia 15 de junho de 1976 tinha sido lançada com muita repercussão a antologia organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*,[11] da qual Ana Cristina Cesar fazia parte. O volume consagra o reconhecimento de uma "poesia marginal" nascida no início da década, na virada de 1971 para 1972, com dois livrinhos autoeditados: *Travessa Bertalha 11*, de Charles, e *Muito prazer, Ricardo*, de Chacal. Na esteira dessa afirmação de uma nova geração de poetas, em março de 1977, isto é, concomitantemente com a publicação do número da *Extra*, cogita-se no Rio de Janeiro o lançamento de um jornal alternativo. Constitui-se então um grupo que passa a se reunir com frequência, e que Ana Cristina Cesar integra logo no começo do mês de abril. Nas palavras de outro participante, Marcos Augusto Gonçalves:

> O grupo, grande e bastante heterogêneo, tinha em comum o sentimento de inadaptação à cultura hegemônica de oposição ao regime militar, ainda bastante influenciada pelo ideário do Partido Comunista, nacionalista, conteudista e populista. Queríamos discutir sexo, feminismo, falar de Foucault, poder criticar abertamente a União Soviética, a herança cultural do CPC, a estreiteza da militância e a própria imprensa.[12]

Lendo as lembranças de Marcos Augusto Gonçalves, numa *Folha Ilustrada* de 13 de dezembro de 1997, tudo constrói a oposição entre o grupo dos realistas malditos, conteudista, populista, e o grupo carioca marginal. Enquanto o maldito assumiria uma posição absoluta, guerreando contra o *establishment*, profanando a norma elevada a partir de um lugar antagônico, chulo, baixo, o marginal brincaria num espaço mediano, de fronteiras indefinidas, nem centro, nem periferia. A margem do caderno, da folha,

---

10. Id., p. 115.
11. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
12. *Folha Ilustrada*, São Paulo, 13 de dezembro de 1997.

ainda faz parte da página, é um lugar relativo, certamente afastado do centro, mas capaz de se tornar centro em relação à outra margem. O maldito assumiria seriamente a função prometeica de desafiar os deuses e promover os homens, de os igualar aos moradores do Olímpio pelo roubo sacrilégio; o marginal parecer-se-ia com o desastrado irmão Epimeteu, aquele que reflete *après-coup*, depois de ter agido e provocado catástrofes, figura cômica e antecipadora do *trickster*, palhaço que participa dos dois mundos ao mesmo tempo para melhor subvertê-los no curto-circuito do riso e do deboche.

Mas lendo com mais cuidado a contribuição de Ana Cristina Cesar no *Beijo*, nota-se que na realidade ela não opõe marginais a malditos. Pelo contrário, assimila -os, como o ilustram vários trechos do texto:

> Desde a capa, os escritores são adjetivados com garrafal MALDITOS que lhes anuncia o *status* marginal (p. 112).

> Os adjetivos de maldição e marginalidade (p. 112).

> Se é pra fazer literatura "maldita" ou "marginal", não há que desafiar as normas reais ou sentimentais dominantes que catalogam os sujeitos merecedores da nossa PENA? Ou pelo menos não disfarçar que também nos rebolamos de piedade por nós mesmos, que somos outros, e não iguais, em relação à chamada "gente humilde"? (pp. 118-119).

A distância que vai de umas a outras é a distância (não moralizável) da mediação literária e a distância (indisfarçável, apesar da nossa culpa) entre produtores/leitores de literatura – Escritores Malditos, Poetas Marginais, Jorge Amado, *Beijo*, ou o que for – e as "massas populares" (p. 119).

Em todas essas ocorrências, maldito e marginal equivalem-se. Vale lembrar que nos meados dos anos 70 o rótulo de poesia marginal não faz então consenso entre os próprios poetas. Heloísa Buarque de Hollanda, no posfácio que ela inclui na reedição comemorativa de *26 poetas hoje*, em 1998, fala em:

> fenômeno que, na época, foi batizado com o nome poesia marginal, sob protestos de uns e aplausos de outros.[13]

---

13. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Posfácio à reedição de *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeropla-

Alguns recusam o qualificativo, lendo nele um sinal de desprezo, outros o reivindicam pelo mesmo motivo, assim como Hélio Oiticica adotava como slogan "Seja herói, seja marginal". Na verdade, ela saiu do projeto editorial poucas semanas antes do lançamento do número 1, em novembro, que publica, contudo, o seu texto sobre ou contra a orientação do número da *Extra*. "Esse meu trabalho sobre Malditos Escritores é sobre um certo *engajamento*", escreve ela a Maria Cecília Fonseca em julho deste mesmo ano.[14] Engajamento que pode visar, como o vimos, "Escritores Malditos, Poetas Marginais, Jorge Amado, *Beijo*, ou o que for".

Quem frequenta a sua poesia bem sabe que ela é mestre em jogo de sinuca, bate numa bola para atingir e mover outras. Cada palavra tem sua superfície e suas significações soterradas, ocultas, diversas; diz várias coisas ao mesmo tempo, embutindo um discurso em outro, uma citação na outra. Não é nada improvável que este ensaio aparentemente contra os "malditos" tenha destinatário interno ao próprio *Beijo*, desde a fase de projeto atravessado por tensões entre a influência do "articuladíssimo" Escobar e a linha mais libertária de Júlio César Montenegro.[15] Ler-se-ia então seu texto como carta explicativa da demissão de Ana Cristina antes mesmo de o jornal vir à luz.

Mas, para além das leituras circunstanciais, entendemos que a causa da discussão é de âmbito maior e diz respeito ao lugar do escritor e da literatura hoje. A postura "maldita" ou certa postura marginal – Ana Cristina distinguia o marginal de opção política, coletiva, e o marginal de circunstância ou oportunismo – sonha com e reconstitui um lugar do sagrado, num mundo que de sagrado não tem mais nada. Ele fica reinventando valores absolutos, limites intransponíveis, tabus a serem transgredidos numa economia empenhada a digerir e integrar em termos mercadológicos todas as revoltas, incluindo as mais radicais. No texto já citado de Foucault, em que ele se volta não só para o texto de Kant sobre o Iluminismo, mas para a obra de Baudelaire, a partir da qual esboça o quadro ético da inteligência moderna, o filósofo avança quatro traços do *ethos* da nossa modernidade, um deles sendo a "atitude-limite", que ele define assim:

----

no Editora, 1998, p. 257.

14. Carta de 7 de julho de 1977. In: CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano; São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999, p. 152.

15. Cf. Carta a Maria Cecilia Fonseca de 29 de junho de 1977. In: *Correspondência incompleta*, op. cit., p. 149.

> Não se trata de uma postura de rejeição. Deve-se fugir da alternativa do fora e do dentro; precisa estar nas fronteiras.[16]

> Estar nas fronteiras, não numa postura do contra, mas analisando e pensando que fronteiras são essas, quais são as suas necessidades.

> A crítica é decerto a análise dos limites e da reflexão sobre eles. Mas se a questão kantiana era saber que limites o conhecimento deve renunciar a ultrapassar, parece-me que a questão crítica, hoje, deve se inverter em questão positiva: no que nos é dado como universal, necessário, obrigatório, qual a parte do que é singular, contingente e devido a imposições arbitrárias. Trata-se, em suma, de transformar a crítica exercitada na forma da limitação necessária em uma crítica prática na forma do possível ultrapassar.[17]

Ou seja, o papel crítico do intelectual ou do artista moderno não é transcendental, mas prático. Ele não busca realizar as condições de uma metafísica convertida hoje em ciência, cognição absoluta, mas trata de levar o mais longe possível "o trabalho indefinido da liberdade", isto é, pensar o que dos limites que se apresentam a nós é necessário e o que não é indispensável, o que limita sem fundamentos a constituição de nós mesmos em sujeitos autônomos.

Da mesma forma, portanto, a questão da autonomia do texto literário traz consigo uma reflexão heurística relativa às condições de produção de conhecimento hoje, condições e capacidades relativas, tecendo a análise das condições de liberdade do nosso ser histórico, e certo ceticismo da crítica permanente, irrequieta, justamente porque somos históricos. A pequena vantagem da literatura ou, melhor dizendo, de uma concepção da literatura que está justamente tentando repensar Ana Cristina Cesar é saber que, como escrevia Michel Serres em 1974, no terceiro volume de seu *Hermes*,

---

16. "*Il ne s'agit pas d'un comportement de rejet. On doit échapper* à *l'alternative du dehors et du dedans; il faut être aux frontières*". In: *Dits et écrits*, op. cit., p. 1393.

17. "*La critique, c'est bien l'analyse des limites et la réflexion sur elles. Mais si la question kantienne était de savoir quelles limites la connaissance doit renoncer à franchir, il me semble que la question critique, aujourd'hui, doit être retournée en question positive: dans ce qui nous est donné comme universel, nécessaire, obligatoire, quelle est la part de ce qui est singulier, contingent et dû* à *des contraintes arbitraires. Il s'agit en somme de transformer la critique exercée dans la forme de la limitation nécessaire en une critique pratique dans la forme du franchissement possible*", id.

justamente dedicado à tradução: não há saber sem ilusão, os mitos e os sonhos estão repletos de saberes assim como os saberes estão cheios de sonhos e ilusões.

> Um saber sem ilusão é uma ilusão toda pura. Em que se perde tudo, e o saber. […] não há mito puro a não ser o saber puro de qualquer mito.[18]

Será que o maldito da revista *Extra* endossava, ao contrário, uma confiança demasiadamente crédula na capacidade de a literatura "desvendar o real" e, portanto, produzir saberes e verdades sobre a realidade brasileira, uma literatura "documento, reportagem"? Levando em conta a magnífica elaboração poética dos contos de João Antônio, muito longe dessa prosa meramente documental, temos as nossas dúvidas.

Michel Riaudel é professor do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Poitiers (França). Sua pesquisa volta-se para a literatura brasileira e as circulações literárias entre Brasil e França. Tradutor de Ana Cristina Cesar, Modesto Carone, José Almino, Milton Hatoum, entre outros.

18. "*Un savoir sans illusion est une illusion toute pure. Où l'on perd tout, et le savoir.* […] *il n'y a de mythe pur que le savoir pur de tout mythe*". In: SERRES, Michel. *Hermès III. La traduction*. Paris: Ed. de Minuit, 1974, p. 259.

Aí vem o Febrônio!

Carlos Augusto Calil

Resumo: Em 1927, dois crimes hediondos abalavam o Rio: os corpos de dois menores foram encontrados em Jacarepaguá. O pai de um deles reconheceu Febrônio Índio do Brasil como responsável. Mulato e homossexual, o suspeito publicara no ano anterior *As Revelações do Príncipe do Fogo*, escrito no presídio de Ilha Grande. Seus supostos crimes estavam envoltos em aura de misticismo combinada com sexualidade infrene. Pelo menos quatro escritores se interessaram pelo caso: Blaise Cendrars, Prudente de Morais Neto, Sérgio Buarque de Holanda, e Mário de Andrade.
Palavras-chave: Febrônio Índio do Brasil; Blaise Cendrars; Mário de Andrade; revista Estética

Résumé: *En 1927, un double crime odieux secoua le Rio: les corps de deux mineurs furent découverts à Jacarepaguá. Le père du plus jeune identifia sur les fichiers de police Febrônio Índio do Brasil comme le responsable. Febrônio, métis et homosexuel, avait publié un an plus tôt «Les révélations du Prince du Feu», écrit depuis sa prison d'Ilha Grande. Les crimes qu'on lui reprochait étaient entourés d'une aura mystique mêlée à une sexualité frénétique. Quatre écrivains,au moins, se sont intéressés au cas de Febrônio : Blaise Cendrars,* Prudente de Morais Neto, Sérgio Buarque de Holanda *ainsi que Mário de Andrade.*

Abstract: *In 1927, two heinous crimes shocked Rio de Janeiro: the bodies of two boys were found in Jacarepaguá. The father of one of them identified Febrônio Índio do Brasil as the responsible. A mulatto and a homosexual, the suspect had published in the previous year* As Revelações do Príncipe do Fogo *(Revelations of the Fire Prince), written in the Ilha Grande penal colony. His supposed crimes were shrouded in an aura of mysticism, combined with irrepressible sexuality. At least four writers have taken interest for the case: Blaise Cendrars, Prudente de Morais Neto, Sérgio Buarque de Holanda, and Mário de Andrade.*
Keywords: *Febrônio Índio do Brasil; Blaise Cendrars; Mário de Andrade; magazine Estética*

Eis aqui, meu Santo
Tabernaculo-vivente
hoje dedicados a vós
os encantos que legaste
hontem a mim na Fortaleza
do meu Fiel Diadema Excelso.

Essa é a epígrafe do livro de Febrônio – *As Revelações do Príncipe do Fogo* –, publicado no Rio de Janeiro em 1926 pelo próprio autor.[1]

O livrinho de 68 páginas é constituído de invocações, em tom de oração, que principiam com "Eis-me", em caixa alta, um *Ecce homo* em primeira pessoa. Assim começa o trecho, que encantou Blaise Cendrars e foi por ele citado no seu texto "Fébronio (*Magia sexualis*)":

> EIS-ME, ó pedras fieis do Santuário do Tabernaculo do Testemunho que há no Céo; já que, enthusiasmadamente na paz do bem tem beneficiado a minha creação vivente; verificando-se no templo da fé a obra do testemunho; deante do meu Sacro-Santo-Throno-vivo; eis a caridade de um acto supremo, o Santo Tabernaculo vivo Oriente, apanhou entre os vivos de uma ilha o menino-vivo Oriente, o herdeiro de uma trombeta–viva que, scientifica tocando sem descanço noite e dia, a existencia do seu eterno companheiro vindo do sol nascente; ...

Essas invocações acompanham um laborioso processo de autorreconhecimento e libertação, uma verdadeira construção do Eu, no plano mítico, por um mulato pobre, muito inteligente, marginalizado, cumprindo pena no presídio da Ilha Grande. Eis o próprio relato de sua redenção divina:

> ...o bramido poderoso de uma voz vivente, o Santo Tabernaculo-vivo Oriente

---

1. [BRASIL, Febrônio Índio do]. *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Publicado sem indicação de autor pela editora Monteiro & Borrelli, exemplar presente no Fundo Mário de Andrade, do Arquivo IEB-USP, e em versão digitalizada disponível na URL: http://200.144.255.123/Imagens/Biblioteca/MA/Media/MA585-1.pdf.

> reconheceu entre as muralhas de uma ilha encarcerado [presídio de Ilha Grande], o menino-vivo Oriente, o herdeiro de umas harpas-vivas que cantam sem descanso noite e dia dizendo que é voltado o anjo-vivo do monte-santo...

Em seu livro, Febrônio se descreve como "pobre aldeão"; "humilde órfão", "pupilo peregrino", "o justo profetizado e amigo chegado...", finalmente remido pelo "carinho de um pai piedoso":

> ...eis a maior prova de uma gratidão imensa, o Santo Tabernaculo-Vivo Oriente, buscou entre os homens mais infelizes, o menino insignificante de valor tão precioso...

Quem era esse "menino insignificante de valor tão precioso"?

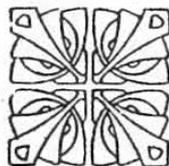
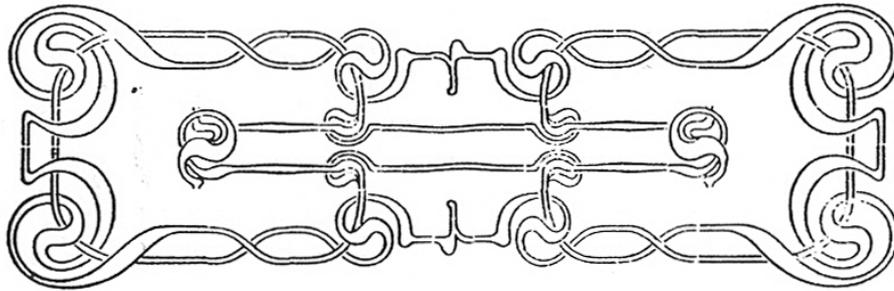
Febrônio nasceu em São Miguel de Jequitinhonha, ainda hoje uma das regiões mais pobres do país. Segundo filho de Teodoro, conhecido por Teodorão, açougueiro, entre outras profissões, que bebia e espancava mulher e filhos. A mãe, Reginalda, foi por Febrônio renomeada de "Estrela do Oriente" e inscrita, em seu livro, no corpo do texto da oração "Salve Rainha". Febrônio fugiu de casa aos doze anos, acompanhando um caixeiro-viajante. Viveu em Belo Horizonte antes de chegar ao Rio de Janeiro.

Os nomes de Febrônio são muitos: Febrônio Índio do Brasil, vulgo Tenente, Teborde Simões de Matos Índio do Brasil, Fabiano Índio do Brasil, Pedro de Sousa, Pedro João de Sousa, José de Matos, Febrônio Simões de Matos, que provavelmente era seu nome de batismo. Também usou ele o nome de Bruno Ferreira Gabina. Apesar da afirmação de Pedro Nava, que o reconheceu como "um puri com maior cruza de branco, o que o fazia um tipo claro",[2] Febrônio era cafuzo e a adoção do sobrenome "Índio do Brasil" tinha o intuito de valorizá-lo socialmente.

Em agosto de 1927, dois crimes hediondos abalavam a capital federal. Os corpos de dois menores – Alamiro Ribeiro e João Ferreira – foram encontrados na ilha do Ribeiro, em Jacarepaguá. Tinham dezessete e onze anos. Morreram estrangulados. O pai do menino reconheceu no arquivo da polícia Febrônio Índio do Brasil como sendo o responsável. Eis a crônica desses crimes segundo a reconstituição no processo:

---

2. NAVA, Pedro. *O círio perfeito.* Memórias 6. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 365.

As Revelações do Principe do Fogo

RIO DE JANEIRO
Pap. e Typ. Monteiro & Borrelli
RUA S. PEDRO, 179
1926

EIS-ME, ó pedras fieis do Santuario do Tabernaculo do Testemunho que ha no Céo; já que, enthusiasmadamente na paz do bem tem beneficiado a minha creação vivente, verificando-se no templo da fé a obra do testemunho; deante do meu Sacro-Santo-Throno-vivo; eis a caridade de um acto supremo, o Santo Tabernaculo vivo Oriente, apanhou entre os vivos de uma ilha o menino-vivo Oriente, o herdeiro de uma trombeta-viva que, scientifica tocando sem descanço noite e dia, a existencia do seu eterno companheiro vindo do Sol nascente; neste Luzeiro benigno de virtude santa chegado, d'este fiel anjo-vivo na Puridade encarnado, recebem, o premio da benção divina; accrescentar-vos-hei côres lindas, dar-vos-hei varias formas de construcções legar-vos-hei diversos bens, augmentar-vos-hei os seus thesouros; no Santuario do Tabernaculo do Testemunho que ha no Céo entrou a Pedra-viva do monte-santo arrancada, sem ser por mão de homem trabalhada; eis aqui, ó pedras fieis, o que, o Rei dos archanjos annuncia-vos; sois bemditas desde a mais insignificante até a rocha mais elevada.

Eu, o Real Principe dos Principes Oriente, o Filho das Pedras-vivas do Santuario do Tabernaculo do Testemunho que ha no Céo; o que, testifico e dou testemunho d'esta grande bemaventurança.

PRIMEIRO CRIME

Em 13 de agosto de 1927, Febrônio seguia pela estrada que liga Jacarepaguá à várzea da Tijuca, em demanda da ilha do Ribeiro. No lugar denominado Marimbeiro, à frente da porta de uma casa encontrou um menino. Entabulada a conversa, o menino disse a Febrônio que o tio, de nome Alamiro, estava precisando de emprego, e, a seguir, convidou-o a entrar. Apresentado a Alamiro, Febrônio disse-lhe ser chofer da Empresa de Auto-Ônibus do Lopes e andar à procura de alguém para empregado dessa companhia. A empresa ia estabelecer uma linha de ônibus do Leblon até a Porta d'Água, tendo, assim, de passar por ali, e Alamiro teria como emprego tomar conta de um depósito de material que devia ficar próximo da sua residência.

Febrônio foi convidado a jantar, e aceitou. Em seguida, propôs a Alamiro acompanhá-lo até a sede da empresa de ônibus. O dono da casa alegou ser tarde demais para seguirem, mas Febrônio replicou que Alamiro tinha que "assinar um papel na empresa" e que a linha de ônibus devia começar a funcionar na segunda-feira. Dirigiu-se com Alamiro pela estrada da Tijuca afora, andando a pé até defrontar-se com a ilha do Ribeiro, embrenhando-se na mata, já noite alta.

Escolheu um local para se deitar, cobrindo o chão de folhas secas. Tirou a seguir a roupa e, com uma faca, obrigou o menor a despir-se, e em seguida a deitar-se. Alamiro resistiu e iniciou-se uma luta. Foi, então, que Febrônio, segurando Alamiro pelo pescoço, o teria estrangulado com um cipó que foi encontrado pelos peritos legistas ainda em volta do pescoço da vítima.

SEGUNDO CRIME

Em 29 de agosto de 1927, Febrônio encontrou na ilha do Caju, à porta da casa número 4, o menor João Ferreira, com quem começou desde logo a conversar, oferecendo-lhe uns doces e propondo-lhe um emprego como copeiro em uma casa de família, na avenida Pedro Ivo. Chegando a mãe do menino, este a informou da proposta que acabava de receber. A mãe não a teria aprovado, ponderando, entre outras razões, ser ele ainda muito criança para se empregar tão longe. Febrônio, persuasivo, conseguiu vencer as resistências maternas. A mãe, porém, exigiu que fossem obter o consentimento do pai, procurando-o na oficina onde trabalhava.

Na companhia de Febrônio, o menino João dirigiu-se à praia do Retiro Saudoso, onde o pai trabalhava. Apresentou-o Febrônio, que ao pai se dirigiu, dando o negócio do emprego como definitivamente combinado com a mãe de João, que pedira apenas que dele fossem dar-lhe ciência. O pai teria feito algumas perguntas sobre a casa em

que o filho iria se empregar e acabou por concordar com a proposta. Voltando para casa, no final do expediente, o pai interpelou a esposa sobre o negócio do emprego e, como esta desmentisse ter dado qualquer consentimento, ele desconfiou da situação e imediatamente passou a procurá-los, dirigindo-se à avenida Pedro Ivo. Aí chegando, percorreu, em vão, todas as casas e, não encontrando o filho, foi dar queixa à polícia.

A imprensa reagiu aos crimes com estardalhaço. Algumas manchetes ilustram o clima de pânico que se apossou da cidade: "Um crime hediondo na ilha do Ribeiro", "Estrangulado no ermo da mata"; após a identificação do seu autor: "Febrônio e seus revoltantes crimes", "O crime de um degenerado", "Os crimes do celerado que se diz 'Filho da Luz'", "As monstruosidades de um bandido".

As investigações da polícia foram acompanhadas de perto pela imprensa. A confissão de Febrônio teria sido arrancada com violência. O dossiê criminal de Febrônio cresce então assombrosamente: escroque, teria criado uma companhia fantasma, a "União Brasileira", com o objetivo de prestar assistência médica, farmacêutica e funerária. Certa vez cozinhara uma cabeça humana numa lata de banha, para obter um crânio necessário às suas experiências de tiradentes. Tornara-se suspeito do assassinato de Bruno Ferreira Gabina, um dentista que desapareceu sem deixar rastros.

Os elementos emocionais e fatuais para a criação, pela imprensa e pelas autoridades, do monstro social, do inimigo público número 1, estavam à mão e foram estudados por Glaucia Soares Bastos em sua dissertação de mestrado, infelizmente inédita, intitulada *Como se escreve Febrônio*.[3] Nela recolhemos uma nota publicada na revista *Fon-Fon*, de setembro de 1927, reveladora do exacerbado estado de espírito que se apossou da imprensa da época:

> Eu sou Filho da Luz
>
> Este é o dístico que traz tatuado no peito um criminoso repelente que nestes últimos dias ocupou a atenção dos jornais. Monstro sem piedade, sem nada de humano a não ser, infelizmente, a forma, esse desgraçado se diz adepto de uma religião especial [...]

---

3. BASTOS, Glaucia Soares. *Como se escreve Febrônio*. Dissertação de mestrado. Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1994.

> Filho das trevas, comparsa do Maldito, diz-se Filho da Luz. Sempre assim o mal macaqueia o bem e o diabo tenta imitar a Deus. Quem sabe esse repugnante celerado não é sua vítima da Magia Negra que campeia por aí, do baixo espiritismo, dos candomblés, enfim dum satanismo torpe que sujos charlatães exploram?...[4]

A demonização de Febrônio, mulato, pobre e homossexual, facilitava o trabalho da imprensa, que vendia jornais como nunca, ao noticiar em edições vespertinas e matutinas as peripécias desse estranho personagem. Febrônio foi transformado em objeto de estudos de observação de cientistas e autoridades, sempre a pedido de *O Jornal*, diário que pertencia a Assis Chateaubriand e era dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, escritor bissexto e excessivamente discreto, que se tornaria diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Um desses estudos foi elaborado pelo dr. Leonídio Ribeiro,[5] eminência da medicina legal, defensor da universalização da carteira de identidade que, como o relógio de pulso, é uma das raras contribuições nacionais ao progresso da humanidade. O seu estudo, embora convencional, apoiado nas teorias deterministas do século XIX, capta com frescor o único depoimento desarmado de Febrônio, em que revela os seus sonhos, pois ainda não conhecera todas as agruras da inquisição policial ou psiquiátrica.

OS SONHOS DE FEBRÔNIO

> Em um lugar ermo vi aparecer uma moça branca de cabelos louros e longos, que me disse que Deus não morrera e que eu teria a missão de declarar isso a todo o mundo. Deveria nesse propósito escrever um livro e tatuar meninos com o símbolo D.C.V.X.V.I., que significa Deus vivo, ainda que com o emprego da força.
>
> Vi um dragão, um monstro enorme, de cabeça comprida, coberto de pelos longos de cor vermelha de fogo que, ao começo, procurou conquistar-me, oferecendo dinheiro, glória, colocações, se abandonasse a missão de que fora incumbido e não escrevesse o livro;...

---

4. "Eu sou filho da luz". *Revista Fon-Fon*, n. 37, setembro de 1927, p. 54. In: BASTOS, Glaucia Soares. *Como se escreve Febrônio*, op. cit., p. 69.

5. RIBEIRO, Leonídio. "Homossexualismo e endocrinologia". In: *Arquivos de Medicina Legal e Identificação*, n. 14. Rio de Janeiro, 1937.

FEBRONIO

Vê-se no seu peito, em tatuagem, a inscripção — EIS O FILHO DA LUZ. Mais abaixo, estão as letras VX, que fazem parte do distico DCVXVI, de seu credo reliigoso.

> Apareceu-me aquela mesma moça branca de cabelos compridos, que me mandou adquirir uma espada para lutar com o dragão. [...] O dragão transformou-se num boi, que logo que me vê procura alcançar-me e matar-me. Quando o avisto, trato de pular a uma árvore. Sinto que a árvore cresce, quando ele se aproxima, e diminui quando se afasta.

Este estudo traz também uma poderosa revelação, na contribuição do dr. Murilo de Campos, jovem médico psiquiatra, convidado a observar Febrônio pelo medalhão Leonídio Ribeiro. Murilo de Campos, que irá assinar no ano seguinte, 1928, a ata da fundação da Sociedade Brasileira de Psicanálise, nessa matéria[6] faz um resumo circunstanciado das ideias de Freud, isso em jornal de grande circulação e no meio de reportagem sobre o assunto mais em voga na cidade. Fala de evolução do instinto sexual, libido, perversão sexual, sexualidade infantil, teoria sexual das neuroses.

> Nas perversões o indivíduo não opõe resistência à satisfação de suas tendências, não tem mesmo grande embaraço em confessá-las, ao passo que nas neuroses há, pelo contrário, forte recalcamento e, como consequência, privação da possibilidade de satisfação de sua libido.

Nesse ensaio, vemos claramente a convivência então possível entre as teorias positivas da psiquiatria e da psicanálise emergente. Nas fotografias de Febrônio que acompanham o estudo dos dois médicos são destacadas a sua ginecomastia (seios desenvolvidos) e a sua escoliose. Todas as medidas da antropometria aí comparecem para provar – ou insinuar – que o tipo físico de Febrônio tornava-o propenso à degeneração. Foi enfim classificado de "tipo displásico de Kretschemer".

O laudo que a justiça encomendará ao dr. Heitor Carrilho, e que será desenvolvido por esse psiquiatra durante todo o ano de 1928, apresenta as mesmas características. Nele todas as teorias são invocadas, não importa sua origem ou ideologia, desde que sirvam para estigmatizar o paciente, levando no limite ao seu recolhimento no Manicômio Judiciário, evitando a sentença do tribunal. Em termos práticos, tal procedimento equivalia a condenar, sem julgamento, Febrônio à prisão perpétua. Na

---

6. CAMPOS, Murilo; RIBEIRO, Leonídio. "O caso de Febrônio perante a psiquiatria", *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 out. 1927. In: BASTOS, Glaucia Soares, op. cit., pp. 56-57.

verdade, ele foi recolhido ao manicômio em 1929 e de lá saiu morto em 1984. No laudo[7] referido comparece até mesmo a psicanálise, seja via citação do parecer do dr. Murilo, seja por iniciativa do próprio Heitor Carrilho.

> A fantástica imaginação do nosso examinado se manifesta também nos seus desenhos. Sabe-se a importância que possuem os desenhos, tal como os sonhos, na apreciação de possíveis conflitos psicológicos dos seus autores, por isso que, como pretendem os psicanalistas, esses documentos podem refletir e mesmo representar reminiscências de traumas afetivos e sexuais vividos na infância. Assim, pensa-se que eles constituem um caminho para a sondagem do inconsciente e valem por uma exteriorização curiosa de ideias recalcadas e relegadas para as profundezas do inconsciente, responsáveis, não raro, pelas manifestações psiconeuróticas, senão também pelos desregramentos dos instintos.

À luz da *Medicina legal dos alienados*, de Kraft-Ebbing,[8] Heitor Carrilho procurou responder à questão: Febrônio praticava seus crimes por vício de perversidade ou padecia de moléstia da perversão? Eis a conclusão a que chegou, inclinando-se pela segunda hipótese:

> Febrônio I. do B. é portador de uma psicopatia constitucional caracterizada por desvios éticos revestindo a forma da "loucura moral" e perversões instintivas, expressas no homossexualismo com impulsões sádicas – estado esse a que se juntam ideias delirantes de imaginação, de caráter místico.

Com a força suasória desse laudo, o juiz, mesmo contrariando as ponderações do promotor, mandou encerrar Febrônio no Manicômio Judiciário, onde se tornaria refém do dr. Heitor Carrilho, como bem demonstraram Francisco Caminha & Virgílio Mattos, no estudo "Contra as trevas dos iluminados, o Filho da Luz". Febrônio tentou por várias vezes rever a sua sentença, diretamente, ou por intermédio do irmão. Sua liberdade sempre lhe foi negada; considerou-se que sua moléstia não apresentava regressão, apesar de ter o paciente sido submetido aos choques de Cardiazol e aos eletrochoques, que acabaram por emasculá-lo.

---

7. CARRILHO, Heitor. Laudo do exame médico-psychológico procedido no acusado Febrônio I. do Brasil. In: *Archivos do Manicômio Judiciário do Rio de Janeiro*, ano 1, 1930.
8. KRAFFT-EBING, Richard von. *Medicine Légale des alienés*. Paris: Octave Doin, 1911.

O homem que eu, nos anos 1970, e no decênio seguinte Márcia Cezimbra (repórter de *O Globo*), Peter Fry (autor do ensaio "Febrônio Índio do Brasil: onde cruzam a psiquiatria, a profecia, a homossexualidade e a lei")[9] e Sílvio Da-Rin (diretor do filme de curta-metragem *O Príncipe do Fogo*)[10] conhecemos era uma melancólica sombra do temível Febrônio. Não dizia coisa com coisa, mas mantinha o desejo de evadir-se. Pagava com um saco de dinheiro a quem o levasse de volta à avenida Central...

O EVANGELHO SEGUNDO FEBRÔNIO

O livro de Febrônio foi publicado em 1926, e escrito no presídio de Ilha Grande. Da capa não consta o autor, o que dificultou a sua identificação em meio à biblioteca de Mário de Andrade. Febrônio "não o assinou, pois não o movia a vaidade da autoria, mas apenas os objetivos da sua missão".

Em suas 68 páginas, encontramos cerca de sessenta invocações, dirigidas ao Deus de Abraão. No momento de ver testada a sua obediência ao Criador, quando se preparava para sacrificar o filho amado, ao apelo do anjo Abraão respondeu: "Eis-me aqui". É com essa alocução "Eis-me" que Febrônio, irmão de Abraão, dá início às suas invocações em feitio de oração. Inspirado em Isaías, Daniel, no Apocalipse, no Gênesis e nas epístolas de São Paulo, o texto de Febrônio é um delicioso pastiche, de que o trecho seguinte dá testemunho pela voz do ungido:

> ...quisera os anjos a outro o teu mando dar; eu, o viandante da tua missão, o selo do teu livro, o abatido do teu apraz, o ungido do teu incenso, o diploma do teu voto, o anjo da tua trombeta, o pobre do teu arraial, o inocente de tua guarda, o mensageiro do teu sonido, o decreto do teu édito, os olhos de tuas pálpebras, o adorno da tua morada, o teor do teu ofício [...] o órfão da tua dor, o escravo da tua justiça, a lágrima de tua

9. FRY, Peter. "Febrônio Índio do Brasil: onde cruzam a psiquiatria, a profecia, a homossexualidade e a lei". In: VOGT, Carlos et al. *Caminhos cruzados: linguagem, antropologia e ciências naturais*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
10. O PRÍNCIPE DO FOGO. Direção: Sílvio Da-Rin. Produção: Lumiar Produções Audiovisuais Ltda., Rio de Janeiro, 1984. 35mm, BP, 11 min., son. Disponível na URL: http://www.youtube.com/watch?-v=KbrSJ3ZQO8A.

> misericórdia, o bramido da casa Oriente, a boca no teu grito, o gemido do teu encanto, o cativo do teu carinho, o manifesto da tua frase, o bafejo do teu hálito, o hino do teu louvor, a fadiga das tuas entranhas, o voo do teu segredo [...] o pequenino herói da tua grande aldeia...

Nesse Poema do Eu de um "Príncipe Vagabundo" autodidata, há para além do pastiche de uma linguagem alta, cerrada, dominadora, vertical, como nos ensinou Erich Auerbach, um comovente apelo de remissão dessa criatura que anseia por sua inserção no mundo cultural e no conjunto da sociedade.

Quem assim escreve, o tal Febrônio, está preso na Ilha Grande. Sua vida tem sido errante e avança de acidente a acidente, sem rumo, sem segurança, sem ancoragem em regime econômico, grupo social, ou familiar. Seu texto é o patético – e incompreensível – apelo de um marginal que ademais sente impulsos sexuais irresistíveis e fora das normas.

> ...eis a caridade de um laço sagrado, o Santo Tabernaculo-Vivo Oriente imigrou de uma ilha de prisioneiros abandonados o Menino-Vivo Oriente, o herdeiro legal da Chave-Vivente que abre as portas da morte e fecha o poço do abismo...

> A assunção do mandato divino chancela a licença para matar ("abre as portas da morte") enquanto lhe fecha o corpo ("o poço do abismo").

Mário de Andrade, que conservou o único exemplar do livro de Febrônio que sobreviveu à destruição promovida pela polícia, anotou no seu exemplar de *As Revelações do Príncipe do Fogo* as expressões: "erudição deliciosa", "harmonioso louvor", "garboso testemunho", "noites confusas", em que destacava a adjetivação de Febrônio.

Na mesma linha, eu acrescentaria certa sensualidade musical, a par da adjetivação inesperada: "coruscante resplendor", "beneméritos conjuntos austrais", "engano rebuçado", "perfume encastoado". Nesse livro, relâmpagos são "luzentes testemunhas", que produzem "luzimento". Verbos e advérbios são manejados com grande liberdade de imaginação: "adejaram derredor", "igrejadamente na disposição última do templo Santificado", "fulgurosamente nas vias subterrâneas dos vales profundos [os minerais] merejam, [...] servindo à minha criação vivente, recorda um soluçado testemunho", "percutindo lágrimas de imenso prazer", "usufrutando a piedade"; Febrônio se encanta com mesóclises solenes: acrescentar-vos-ei, emanar-vos-ei, sus-

Photographia de
Petronio Indio do Bras[illegible] ado
na 4ª Delegacia Auxiliar.

citar-vos-ei, “memoriar-te-ei um hino nos louvores solenes...”, “cingir-vos-ei com preciosos cintos de lindas cores...”.

Alguma poesia comparece involuntariamente nesse livrinho secreto. Sugiro apurar o ouvido:

> ...já que, prodigiosamente emergido, o eminente antigo, precursor pertinaz do bem, encanto da justiça honrada; no caminho da Luz entre o canal das trevas, manejando espada valente, feliz vivenda edificou...

Além de Mário de Andrade, cuja argúcia crítica lhe permitiu apreciar “a mística poética” de Febrônio, o livrinho teve pelo menos dois outros leitores ilustres: Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Morais, neto, os amigos inseparáveis que nessa época editavam a revista *Estética*. Encantados com a frase “suscitar-vos-ei grandes peixes mansos”, dela ainda recordavam passados mais de quarenta anos. Viam no fraseado de Febrônio uma manifestação espontânea de surrealismo autóctone.[11]

Febrônio, profeta reencarnado, apresenta-se, em orações sucessivas, aos elementos da natureza. “Eis-me ó: terra, mares, espaços, vegetais, animais, pedras, nuvens, ilhas, quatro ventos, minerais, montes, águas, jaspe, sardônia, arco-íris etc.” O evangelho de Febrônio é também panteísta e, no seu ordenamento, animista: o menino profeta foi elevado ao plano do Deus todo-poderoso para com ele compartilhar o mistério da Criação.

Para encerrar, invoco, à maneira de nosso escritor e profeta, a palavra de Iahweh, tirada do livro de Jó:

> Quem é esse que denigra meus desígnios
> com palavras sem sentido?
> (Jó, 38, versículo 2)

11. Conforme depoimento ao filme *Acaba de chegar ao Brasil o bello poeta francez Blaise Cendrars* (Carlos Augusto Calil, 1972), reproduzido no livro: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. 2. ed., revista e ampliada por Carlos Augusto Calil. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2001, p. 553.

Esse que denigra os desígnios do Criador é o inimigo público número 1, o maior marginal brasileiro do século que se encerrou, aquele que, mesmo sem ser submetido a julgamento, padeceu da pena de prisão perpétua, aquele que teve o nome banido das pias de batismo e do Registro Civil, o bicho-papão cuja fuga assombrou o Carnaval de 1935, aquele cujo nome inspirava pânico entre as crianças que tremiam só de ouvir as mães gritarem: "Aí vem o Febrônio!".

Carlos Augusto Calil é professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP. Exerceu funções de direção em órgãos públicos culturais (Embrafilme, Cinemateca Brasileira, Centro Cultural São Paulo) e, de abril de 2005 a dezembro de 2012, foi secretário municipal de Cultura de São Paulo. Realizador de documentários, autor de ensaios e editor de publicações sobre cinema, iconografia, teatro, história e literatura, dedicados a autores como Blaise Cendrars, Alexandre Eulalio, Paulo Emílio Sales Gomes, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Federico Fellini, Paulo Prado, Vinicius de Moraes.

Gilka, a maldita

Maria Lúcia Dal Farra

Resumo: No texto, tento vasculhar e desbastar as acepções adotadas pela crítica brasileira (dos anos 30 do século passado) para o vocábulo "maldito" de Verlaine. Para tanto, uso o viés da fortuna crítica e amostragens da poética de Gilka Machado (1893-1980), aproximando-as à fortuna crítica e à obra poética de Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), a única mulher "maldita" apontada por Verlaine.
Palavras-chave: Gilka Machado; Marceline Desbordes-Valmore; transgressão; erotismo; poesia feminina

Résumé: *Il s'agit dans cette intervention d'examiner et d'affiner les significations que la critique brésilienne des années 1930 attribua au terme verlainien "maudit". Pour ce faire, on évoquera la fortune critique et des extraits choisis de la poétique de Gilka Machado (1893-1980), en la rapprochant de la fortune critique et de l'œuvre poétique de Marceline Desborde-Valmore (1786-1859), la seule femme "maudite" reconnue par Verlaine.*

Abstract: *In this text, I try to probe and to prune the meanings given by Brazilian critics (of the 1930s) to the word "damned" in Verlaine. For such, I apply the bias of critical fortune and the poetic sampling of Gilka Machado (1893-1980), approaching them to the critical fortune and the poetic work of Marceline Desbordes-Valmore (1786-1856), the only "damned" woman indicated by Verlaine.*
Keywords: *Gilka Machado; Marceline Desbordes-Valmore; transgression; eroticism; female poetry*

Nelson Rodrigues se dizia leitor assíduo de Gilka Machado, e acrescentava que ela o havia influenciado.[1] Embora a frase fique um tanto ameaçada pela paixão do "Anjo Pornográfico" por Eros Volúsia (filha da poetisa, notável bailarina), os versos de Gilka condizem de fato com a temperatura transgressiva e com uma certa marginalidade, típicas da obra do dramaturgo brasileiro.[2]

A poetisa, que deslumbrara e desorientara a crítica a partir de *Cristais partidos* (sua ruidosa estreia em 1915), fora muito pobre: sujara sempre as mãos para ganhar a vida e trazia os estigmas do trabalho. Desde moça, era diarista da estrada de ferro Central do Brasil e, da morte do marido (1924) até a formação dos filhos, seria cozinheira da pensão com que sobreviveu no Rio de Janeiro, para "não morrer de fome" – segundo ela mesma nos informa.[3] Seus poemas foram escritos "à beira do fogão", onde preparava refeições para os fregueses, dentre os quais dois eméritos intelectuais: Andrade Muricy e Tasso da Silveira, fundadores da revista *Festa* em 1927, na qual Gilka passaria a publicar.

Se, durante a sua vida, ela foi agraciada com o aceno de ser uma das maiores senão a "maior poetisa brasileira",[4] tudo não passara de prêmio de consolação ou, no dizer de Wilson Martins, de "tentativa psicanalítica de reduzir-lhe a importância",[5] de neutralizá-la. Osório Duque Estrada vem a público em 1937, para defender a reputação da amiga e para esclarecer que seu nome glorioso angariara rancor e despeito dos "pequeninos, venenosos e malevolen-

---

1. Cf. CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Em 1932, Nelson pede a mão de Eros a Gilka, que a recusa.
2. Eros é a pesquisadora e a criadora da chamada dança brasileira, extraordinária bailarina de formação clássica que interpretou, em registro mestiço, desde Zequinha de Abreu a Villa-Lobos. Primeira mulher latina a ser capa da *Life* americana (em 1941), fora para ela que Carmen Miranda pedira licença para adotar sua definitiva coreografia de baiana hollywoodiana.
3. Declaração de Gilka na entrevista a Nádia Batella Gotlib e a Ilma Ribeiro, em final de 1979, e transcrita em GOTLIB, Nádia B. "Gilka Machado: a mulher e a poesia". *Mulher & Literatura. 5º. Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Org. Constância Lima Duarte. Natal: UFRGN, Ed. Universitária, 1996, pp. 17-30.
4. De fato, em 1933, a revista *O Malho*, do Rio de Janeiro, realizou um plebiscito, e Gilka foi eleita a "maior poetisa brasileira".
5. Cf. MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira, vol. VI (1915-1933)*. São Paulo: Cultrix, 1978, pp. 32-38.

tes rivais". Sendo odiada e invejada por alguns desses, foi afrontada "covardemente com as mais repugnantes e mais nojentas maldades".[6] Eis aqui alguns de seus versos para que se tenha ideia da especulação que em torno dela se nutria, visto que neste nosso país, em trânsito da República para o Estado Novo, nem todos "os brasileiros estavam preparados para lê-los, sem extrapolações falazes".[7] Eis o soneto:

> Beijas-me tanto, de uma tal maneira,
> boca do meu Amor, linda assassina,
> que não sei definir, por mais que o queira,
> teu beijo que entontece e que alucina!
>
> Busco senti-lo, de alma e corpo, inteira,
> e todo o senso aos lábios meus se inclina:
> morre-me a boca, presa da tonteira
> do teu carinho feito de morfina.
>
> Beijas-me e de mim mesma vou fugindo,
> e de ti mesmo sofro a imensa falta,
> no vasto voo de um delíquio infindo...
>
> Beijas-me e todo o corpo meu gorjeia,
> e toda me suponho uma árvore alta,
> cantando aos céus, de passarinhos cheia... (p. 297)[8]

O poema, emblemático da postura pioneira de Gilka, enuncia, como se vê, a rendição da fala diante do prazer que, aliás, vai se multiplicando até convertê-la em puro princípio de vida: em árvore cantante. A mulher abdica do dizer (dizendo isso) para usufruir o gozo – legenda que talvez sugira o quanto Gilka foi, pela inteligência nacional, simulta-

---

6. Cit. por BRITO, Cândida. *Antologia feminina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edição de "A Dona de Casa", 1937, p. 18.
7. Cf. CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935, 2ª série, 1. ed., pp. 314-315.
8. Uso a edição de Gilka Machado, *Poesias completas*. Apresentação de Eros Volúsia Machado. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1992. A partir daqui cito as páginas em seguida à transcrição do poema.

neamente apreciada, criticada, vilipendiada e ridicularizada. A Academia Brasileira de Letras lhe outorga em 1979, um ano antes da sua morte com 87 anos, o prêmio Machado de Assis pela publicação da *Poesia completa*. No entanto, o que se coroava ali era um silêncio, uma desistência. Porque, a bem dizer, essa poesia já se *completara* havia mais de quarenta anos, quando, depois de muito dialogar na intimidade de seus versos com seus detratores, Gilka abandonara o ofício, suicidando-se em vida.

Olhando-a a partir daqui, vejo que os ataques desferidos contra a sua prática poética mais se adensam na altura da publicação de *Meu glorioso pecado*, em 1928. Nesse volume, ela assumia com orgulho, e desde o título, as pechas culturais do feminino que vinha exaltando em poemas sensuais sobre o interdito, tanto em *Estados de alma* (1917) quanto em *Mulher nua* (1922). De maneira que é a partir de então que passam a frequentar a cena pública certos preconceitos desembainhados contra ela: a sua carência de educação formal, a sua origem familiar e a cor da sua pele. E o pior: muitas vezes esses ataques se originavam de fogo amigo, como se, para perdoar a vocação de Gilka para o impronunciável, fosse preciso assacar intangíveis razões. Ao mesmo tempo, os editores abusam dela. É verdade que seus volumes se esgotam: mas apenas porque todo mundo tem curiosidade de conhecer o "livro imoral" – como ela mesma sublinha na dita entrevista. No entanto, para vender mais, e sem o seu aval, os editores publicam edições apressadas, com profusão de erros tipográficos, com omissão de versos e, além de tudo, com arbitrariedades chocantes: trocam o inefável título *Meu glorioso pecado* por um anódino "Poemas", talvez com o interesse de angariar também um outro público-leitor, para além daquele afoito a fantasias sexuais, já há muito assegurado. Denunciando a impunidade de "barbaridades assim", Nestor Vitor insiste que "seria irrisório um autor, sem dinheiro, questionar judicialmente a propósito". E concluía reparando como, nessa atual fase da carreira de Gilka, a tratavam de forma tão "displicente". [9]

Outro crítico (que não se identifica mas que busca defendê-la da acusação de pouca leitura e de pífia formação intelectual) comenta que Gilka é "limitada, por circunstâncias diversas, a uma cultura quase exclusivamente intuitiva" e que, portanto, não tem podido contar com "os recursos maravilhosos de um conhecimento claro da poesia

---

9. Cf. "Gilka Machado". *O Globo*. Rio de Janeiro, 8 de julho de 1928. É Nestor Vitor quem nos fornece tais informações sobre o procedimento da Livraria Azevedo/Erbas de Almeida & Cia Editores do Rio de Janeiro.

universal". Todavia (era necessário compreender), nunca fora seu fito a "construção magnífica", mas antes o "direito de sentir e de pensar como os *impulsos íntimos* lhe ordenam".[10]

Ora, nesse contexto tacanho, o argumento cai como mosca no mel. Eram justos os "impulsos íntimos", a "sensualidade exaltada", a "embriaguez dos sentidos", a "vertigem sensual" que semeavam na sua poesia essa suspeição moral. "Bacante dos trópicos" é como Agripino Grieco a chamara; "tempestades de carne" é como Humberto de Campos denominara seus versos; "bailado voluptuoso" é como Emílio Moura cunhara sua obra.[11] Ainda assim, faz espécie que seja por tal viés que as cogitações acerca dos frenesis poéticos de Gilka desaguem na sua ancestralidade familiar e na sua tez.

O argumento de que a poetisa era uma "artista nata e impetuosa"[12] entra aqui como consequência de Gilka ser proveniente de uma família de artistas, músicos, poetas e atores, enfim, de gente boêmia. De maneira que (como mexerica o ferino Lindolfo Gomes para o não menos fofoqueiro Humberto de Campos) ela padeceria "da tara da família", muito embora fosse menos "vítima" do "sangue familiar" que da ascendência do marido. Este a obrigaria a escrever "aqueles versos escandalosos", só para tirar disso [sic] "proveito de empregos e de relações"…[13] Ajunte-se a estas baixas suposições um depoimento não menos empenhado de Afrânio Peixoto a Humberto de Campos, datado de 1930, e ver-se-á do que é capaz a maledicência – contanto que apoie o preconceito.

Todo compungido e tocado pela miséria e pela sujeira da escura "alfurja"[14] onde residia Gilka na rua da Misericórdia, Afrânio revela ao amigo que Gilka não é "aquela

---

10. Informação prestada pela revista carioca *Terra do sol. Revista de Arte e Pensamento*, n. 7, de julho de 1924, por meio de um comentário não assinado acerca das "Mulheres poetas do Brasil". Os grifos são meus.

11. MOURA, Emílio. "Poetisas (do 'Esfinges' ao 'Nunca mais')". *Revista Terra de Sol*, agosto de 1924, n. 8 (vol. 3), p. 197.

12. Cit. por GÓES, Fernando. "Gilka da Costa Melo Machado". *Panorama da poesia brasileira* (*O Pré-Modernismo*). Vol. V. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, pp. 165-175.

13. O verrino comentário citado por Humberto de Campos, no seu *Diário Secreto*, vol. II (Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 63), teria ocorrido em 4 de junho de 1919, a propósito da publicação de *Estados de alma*.

14. O leitor estranhará o termo, para o qual há estas acepções: pátio interno descoberto, destinado a ventilar e iluminar os aposentos de uma casa; rua estreita, ou qualquer área, onde se atirava o despejo das casas; monte de detritos, de objetos velhos ou gastos, sem préstimo; monturo; lugar frequentado por gente desclassificada; antro. Dentre todas podemos eleger à vontade aquela visada por Afrânio Peixoto.

moça branca e vistosa" que se mostra "nos retratos", mas sim aquela "mulatinha escura, de chinelos, num vestido caseiro" que lhe aparecera então à porta.[15] Só à luz desta citação pode-se entender por que Gilka, na mesma entrevista, se refere a Humberto de Campos com tanto rancor, asseverando que se tratava de um inimigo, de um difamador. E a opinião a seguir, que é da lavra dele, possui a bondade de insinuar, para além da mordacidade contumaz, aquilo que Humberto de Campos (e, por que não a intelectualidade brasileira da altura?) entende por "maldito" – acepção divulgada por Verlaine a partir de 1883.

Eis o seu veredicto sobre Gilka:

> Leal com a sua musa, imaginou a ilustre carioca que poderia externar em versos, impunemente no Brasil, como Lucie Delarue-Mardrus, Marceline Desbordes-Valmore ou a condessa de Noialles, todo o ardor da sua *mentalidade de crioula*. E foi uma temeridade. Ao ler-lhe as rimas, *cheirando a pecado*, toda a gente supôs que estas subiam dos *subterrâneos de um temperamento* quando elas, na realidade, provinham do alto das nuvens de uma bizarra imaginação. Sátiros que andavam soltos acenderam subitamente as narinas, aspirando o ar, com os dentes à mostra. Ignoravam eles, na sua materialidade, que há um vale profundo entre o pensamento e o sentimento, e que o reflexo do temperamento *é* este, e não aquele.[16]

A citação é dúbia e matreira. O crítico parece tomar o partido da poetisa contra os subdesenvolvidos sátiros da nossa republiqueta de banana, quando, na verdade, se compraz em explicitar o preconceito pela "mentalidade de crioula", fortalecido pelo "pecado" e associado aos "subterrâneos de um temperamento". Repare-se também que Campos divide Gilka em duas pessoas, dilacerando-a: de um lado, ela é o tal temperamento ardoroso acompanhado do sentimento; de outro, é a bizarra imaginação, acompanhada do pensamento – cisão que, aliás, já vem percorrendo toda a fortuna crítica de Gilka, como se verá. No entanto, as poetisas citadas se encontram a salvo, fora do seu alcance e suspeita, e ali se localizam apenas para contrastar com o sub-reptício primitivismo intuitivo de Gilka. Além do mais, elas não são brasileiras – escrevem em francês (e imediatamente, aqui, a mítica geográfica entra em ação). Assim, embora externem em versos suas "mentalidades"

---

15. Afrânio lhe teria revelado tais fatos em 18 de agosto de 1930. Cf. *Diário secreto*, op. cit., p. 50.
16. CAMPOS, Humberto de. *Crítica*, op. cit., p. 400. Os grifos são meus.

femininas (e, certamente Lucie Delarue-Mardrus lhe fizesse espécie), ficam impunes, fora da sua jurisdição, visto que só Gilka, dentre elas, é "crioula". Dentre as três estrangeiras, já se sabe, há uma "maldita": a loura Marceline Debordes-Valmore.

Ingressa em 1888 na coletânea de Verlaine, Marceline é a única mulher a figurar dentre os seis "malditos", por "*son obscurité aparente et aussi absolue*".[17] Ao contrário do que se passa com Gilka, Marceline é estimada por seu crítico, que a leu via Rimbaud. Segundo saberemos mais tarde, Rimbaud se apropriara, em 1872, de um dos versos do poema "*C'est moi*", escrito em 1825 por Marceline, e que era assim: "*Prends-y garde, ô ma vie absente*!".[18] Tal frase, transcrita pela sua pena, vai fazer todo o sentido na poética rimbaudiana, a ponto de ser tomada, dentre outras, como simbólica própria. Reformulada por Rimbaud, ela ficará convertida em "*la vraie vie est absente*".[19]

Marceline Desborde-Valmore, além de ter vivido num hemisfério diverso do de Gilka, também existiu num outro registro temporal; os contextos histórico-literários de ambas são muito diferenciados. A francesa vem do classicismo e percorre o romantismo francês, enquanto Gilka sai do parnasianismo e penetra no simbolismo-decadentismo, naquela zona difusa do pré-modernismo brasileiro. Marceline morreu quase quarenta anos antes do nascimento de Gilka, que veio ao mundo em 1893 e o deixou em 1980. Marceline nasceu ainda no século XVIII, em 1786, e faleceu na primeira metade do XIX, em 1856, com 73 anos. Tão distantes as duas poetisas e, no entanto, com tantos pontos de contato biográficos!

Marceline vem, como Gilka, de uma família de artistas e vai trilhar a carreira de atriz, cantora e dançarina de teatro para se sustentar. Sua história pessoal é igualmente coalhada, do início ao fim, de misérias, sacrifícios, de trabalhos domésticos à beira do fogão, de costuras e da dura disciplina de copista dos papéis dramatúrgicos; vida madrasta repleta de desgraças e perdas, que lhe valeu o epíteto final (fornecido por Lucien Descaves) de a "Notre-Dame-des-Pleurs".

---

17. Uso ambas as edições: VERLAINE, Paul. *Les Poètes maudits.* Paris/Genève: *Ressources*, 1979, e *Los poetas malditos.* Buenos Aires: Editorial Glem, 1942 (traduzido a partir da edição de 1888, por M. Bacarisse). A citação pertence à edição de 1942, p. 59.

18. *Élégies et poésies nouvelles*. Paris: Ladvocat, 1825. Cf. *Oeuvres poétiques de Marceline Desbordes-Valmore.* Grenoble: Presses Universitaires, t. I, 1973, pp. 111-112, ed. de Marc Bertrand.

19. Cf. Bivort Olivier, "Les 'vies absentes' de Rimbaud et de Marceline Desbordes-Valmore", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001/4, vol. 101, pp. 1269-1273.

Marceline levou uma existência errante, de Douai a Guadalupe, ao Havre, a Lille, a Paris, a Bruxelas, a Milão, a inúmeras cidadezinhas da província francesa. Só na Paris dos seus derradeiros tempos, mudou-se catorze vezes de morada, vitimada pela carência de recursos, muito embora socorrida por pensões governamentais, insuficientes, no entanto, para arcar com a família e o desemprego final do marido, Prosper Valmore, que também era ator. Como Gilka, Marceline não brilha pela cultura e menos ainda pelo conhecimento aprofundado do ofício poético, visto que quase não leu e que teve apenas uma formação mediana. Era autodidata e sua ortografia se manteve sempre abaixo da média:

> *je ne suis pas plus instruite que les arbres qui se dressent et se penchent sans savoir pourquoi*,[20]

diz ela. Marceline também sofreu, como Gilka, o descaso dos editores, ela que, segundo consta, também teria negligenciado sua obra.[21] Como Gilka, Marceline também escreveu sobre os filhos e se dedicou, com rebeldia, a denunciar os maus-tratos e injustiças sofridos pelos humildes e desvalidos. Em "*Dans la Rue par un jour funèbre de Lyon*", a "mulher", personagem do poema, reclama:

> *Nous n'avons plus d'argent pour enterrer nos morts.*
> *Le prêtre est là, marquant le prix des funérailles ;*
> *Et les corps étendus, troués par les mitrailles,*
> *Attendent un linceul, une croix, un remords.*[22]

A desconfiança que paira sobre os versos de Gilka e que atinge a sua biografia – paira igualmente sobre a vida de Marceline, mas não sobre seus versos. No caso desta, devido a um episódio de sedução que redundou em desprezo imposto pelo amante, na

---

20. Cit. por ZWEIG, Stefan. "Marceline Desbordes-Valmore". Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1945, p. 51.
21. O parecer é de Jeanine Moulin, em *Marceline Desbordes-Valmore* (*une étude par Jeanine Moulin, inédits, oeuvres choisies, bibliographie, fac-similé, portraits, documents*), Paris: Seghers Éditeur, 1955, p. 10). Ela reclama por edições recentes, pois que nada mais foi editado até aquela altura. Não esquecer, entretanto, que Marceline é a primeira mulher a fazer parte da "Galerie Seghers".
22. Cit. na antologia de MOULIN, Jeanine, op. cit, pp. 187-188.

existência e na morte prematura do filho dessa união. Todavia, desconfianças sobre a continuidade desse relacionamento clandestino depois do casamento de Marceline com Valmore acabaram dando trela a várias especulações. O bisbilhoteiro de plantão é agora Sainte-Beuve, que não mediu esforços para tentar decifrar o enigma do "Olivier" que comparece nos versos de Marceline. O crítico francês, que também pretendeu casar-se com uma das filhas da poetisa, acaba por suspeitar que o sedutor da mãe tivesse sido o poeta Henri de Latouche, o conhecido "Loup de la Vallée", com quem o casal Valmore manteve amizade durante vinte anos. Há, inclusive, uma deplorável versão da ruptura entre o casal e Latouche, que envolve a pretensão do Lobo de seduzir a filha de Marceline – de quem (se supõe) seria... o próprio pai.

Mas se entro nessas minudências biográficas mesquinhas e nessas suposições picantes, é simplesmente porque, no caso de Marceline, há uma expandida crença *de que sua vida é sua poesia*, de que toda a sua história pessoal de vicissitudes e sofrimentos pode ser lida, capítulo a capítulo, na sua poesia, que não passaria, afinal, de um documento inestimável sobre ela. Por isso referem tanto a espontaneidade da sua obra quanto a franqueza e a honestidade de sua pessoa, que jamais se censura, correndo até um risco quase perigoso. Compreende-se, por exemplo, sob tal linhagem interpretativa, que o ritmo e a melodia ímpar de seus versos advenham, então, do abandono da sua carreira musical, visto que, deixando o canto, se entregaria Marceline ao domínio da palavra escrita. Stefan Zweig, um de seus biógrafos, afirma que "é sem exemplo, na literatura universal, esse delicioso milagre de uma sinceridade sem reservas, graças à qual, com a ajuda de pequenas canções, linha por linha, pode-se retraçar um destino feminino, *edificar toda uma biografia sobre as poesias*, sem que se encontre ali uma mentira ou uma hipocrisia" (p. 55).[23] De maneira que não há intervalo entre o que ela sente e o que ela escreve, e a sua poética, como o quer Jeanine Moulin, encerra "uma poesia do imediato, toda vibrante ainda do transe que a fez brotar" (p. 12); daí a propalada "autenticidade" dos versos da poetisa francesa.

Marceline parece de fato cooperar para tanto. Lendo-a, a gente se sente tentado a montar os vários quebra-cabeças que seus poemas vão desenhando ao longo de cada livro, graças ao clima de meias-palavras, segredos, mistérios e enigmas semeados, que funciona como eficaz chamariz para o leitor vir a conferir o próximo desenrolar. De uma feita é o desafio de compor o nome verdadeiro do amante por meio do seu

23. Os grifos são meus.

próprio, que ela propõe; de outra, dele são fornecidos alguns índices, idade, viagens, fortuna poética; e assim por diante, num desfile de ingredientes pitorescos, sedutores e dramáticos, que atraem o leitor, como se ele se encontrasse diante de... um folhetim lírico – o que talvez explique simultaneamente a sua popularidade e a obscureza que atrai Verlaine:

Ma soeur, il est parti! ma soeur, il m'abandonne!
Je sais qu'il m'abandonne, et j´attends, et je meurs,
Je meurs. Embrasse-moi, pleure pour moi... pardonne [...]
Mais retiens tes sanglots. Il m'appelle, il me touche,
Son souffle en me cherchant vient d´effleurer ma bouche. (p. 135)

Se os três primeiros versos deste poema ilustram as cenas teatralmente românticas que apontei, os dois últimos expõem o cerne da afirmação de Humberto de Campos a propósito da legitimidade cultural em se "externar em versos"...

Mas, com Marceline, acontece o contrário de Gilka. Pintada por Goya, fotografada por Nadar, críticos e escritores de renome são seus fãs: Rilke, Balzac, Victor Hugo, Lamartine, Baudelaire, Sainte-Beuve, Vigny, Samain, Anatole France, Alexandre Dumas, e até mesmo o misógino Barbey d´Aurevilly, sem falar em Rimbaud e em Verlaine. Tais apreciações tão unânimes esconderiam talvez algum travo da "complacência" masculina diante de uma mulher escritora tão modesta, ingênua e infortunada? Stefan Zweig conclui com uma asserção que pode botar lenha na fogueira. Segundo ele, Marceline "reconhece que a mulher, apenas pelo sofrimento e não pela alegria, desempenha seu papel na grande comunidade humana" (p. 63).

Por seu turno, a interpretação de Verlaine não fica longe das versões mecanicistas de que a obra é vida e vice-versa. É verdade que ele puxa a questão para o nível formal, comentando que não há em Marceline nada de ênfase, de afetação ou de má-fé, e que seu grande mérito teria sido o de haver empregado com maior fortuna os ritmos desusados, sobretudo o de onze pés. Todavia, ele a apresenta por meio de transcrição de trechos de poemas, como num álbum biográfico: a mãe, a filha, a moça, a inquieta e sincera cristã, a jovem romântica, a grande amiga, a mulher de paixão mais casta e discreta, a mulher terna e altiva – conjunto de poemas que extraem dele vivas lágrimas... Também a aproxima de Évarist de Parny – como se sabe, autor de *Poèsies erotiques*, de *Elégies*, de *Chanson Madécasse*. Verlaine a vê como um "casto Parny" – o que é, aliás, um notável paradoxo. E postula: com George

Sand (com quem não simpatiza), Marceline Desbordes-Valmore "é a única mulher de gênio e de talento deste século, e de todos os séculos, em companhia de Safo, talvez, e de Santa Teresa" (p. 67).

Se, entretanto, Marceline não parece incomodar ninguém com o seu choro e os seus gritos de dor, conformando-se com o lugar que lhe foi oferecido socialmente como feminino, o que se vê em Gilka é bem o contrário. A maioria de seus comentadores atenta para o dado bizarro que patenteia sua obra (e de que ela seria a pioneira no Brasil): a "inversão de papéis" de gênero. Agripino Grieco se dá conta de que ela se apressa a dizer aos homens, como poetisa, "certas coisas que devia esperar que eles lhe dissessem primeiro".[24] Medeiros e Albuquerque, refletindo que é muito "embaraçosa" a posição das mulheres, sobretudo quando se põem a cantar o amor, repara que Gilka tem coragem de "confessar certas inclinações que, em geral, as poetisas escondem". Esse privilégio, que ela se arroga para si, de aludir ao sentimento amoroso descendo às "minúcias descritivas", seria próprio dos homens que, aliás, se comprazem com tais delícias… E conclui ele: "Até hoje pelo menos não se tem permitido" às mulheres fazerem o mesmo: é "impróprio o elogio do corpo masculino pela mulher, pois parece coisa brutal, luxuriosa, cínica".[25]

Mas, para tentar explicar tal "inversão" sem constranger ainda mais a vitimada poetisa, aparece com propriedade a assacada cisão interna, aliás, uma vênia estratégica. Bem na contramão do que ocorre com Marceline, se olharmos para a fortuna crítica de Gilka, concluiremos que ela se empenhou em assegurar que a vida pessoal da poetisa não tem vínculo algum com a sua poesia. Assim, a mulher que comparece nos seus poemas não é aquela que os produz. Esta última, a crer ainda em Humberto de Campos, era "a mais virtuosa das mulheres" e "a mais abnegada das mães".[26]

Agripino Grieco também não faz diferente. Para ele é premente o ditame de advertir aos leitores de Gilka que as atitudes da poetisa pertencem *apenas* à esfera do "domínio da arte", o que significa que são, em verdade, mui diversas daquelas

---

24. GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p. 93.
25. ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro Maurillo, 1920, p. 67.
26. CAMPOS, Humberto de. *Crítica*. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson, 1945, p. 400.

que Gilka, a autora, desempenhava na sua "vida", real, que ele qualifica, então, como "modesta e altiva".[27] E é notável como Gilka, sempre em interlocução interna com a sua crítica, tematiza essa mesma divisão – mas tomando-a de forma ativa, positiva, enquanto prerrogativa feminina.

Num soneto de *Meu glorioso pecado*, Gilka expõe a sua existência de permeio, exibindo uma vida que se desenvolve num entrelugar de si mesma. Esse eu, assim apertado, e que floresce apenas num intervalo, se manifesta com a inconveniência de uma tara, como uma existência fantasmática. Todavia, tal mulher espremida, apertada dentro da outra, é aquela que a seu lado se debate na cena sexual, protagonizando o outro lado do feminino, pois que é nesse ato que se chocam, face a face (e em litígio), a mulher de carne e a mulher de espírito. Eis o soneto:

> A que buscas em mim, que vive em meio
> de nós, e nos unindo nos separa,
> não sei bem aonde vai, de onde me veio,
> *trago-a no sangue assim como uma tara.*
>
> *Dou-te a carne que sou... mas teu anseio*
> *fora possuí-la – a espiritual, a rara,*
> *essa que tem o olhar ao mundo alheio,*
> *essa que tão somente astros encara.*
>
> *Por que não sou como as demais mulheres?*
> *Sinto que, me possuindo, em mim preferes*
> *aquela que é o meu íntimo avantesma...*
>
> *E, ó meu amor, que ciúme dessa estranha,*
> *dessa rival que os dias me acompanha,*
> *para ruína gloriosa de mim mesma!* (p. 275)

---

27. GRIECO, Agrippino. "As poetisas do Segundo Império". In: *Evolução da poesia brasileira*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947, p. 93.

Focando este poema, parece-me, ao fim e ao cabo, que aquela frase de Marceline, surrupiada por Rimbaud, não era sintomática apenas da modernidade desse poeta maldito. Pleiteiam-na, no contexto das relações entre vida e obra (afinal sempre à mercê da conveniência dos entornos), tanto Marceline Desbordes-Valmore quanto Gilka Machado, visto que nessa equação feminina – alguma vida fica sempre... ausente.

Maria Lúcia Dal Farra foi professora na USP, na Unicamp, em Berkeley e é titular da Universidade Federal de Sergipe e pesquisadora do CNPq. Escreveu, dentre outros, *O narrador ensimesmado*, *A alquimia da linguagem* e diversos volumes sobre Florbela Espanca; escreve poesia.

Amor maldito, motor da poesia: a Provença e a modernidade

Francesca Manzari

Resumo: É a composição das vidas dos trovadores que confere ao *Grand Chant* a dimensão romanesca e ficcional que permitiu a construção de figuras "malditas" como Jaufre Rudel, Bertrand de Born, Raimon Jordan... Do amor cantado pelo *trobar* nasce o seu oposto destruidor: a melancolia, decorrente da ausência da dama, espreita o trovador, acenando-lhe o risco de não mais compor. Tal reflexão vai conduzir autores como Ezra Pound, Haroldo e Augusto de Campos a reconhecer na Provence dos séculos XII a XIII o lugar original, o topos outopos da poesia.
Palavras-chave: poesia provençal; trovadores; mal de amor; Ezra Pound; Haroldo de Campos

Résumé: *C'est la composition des vidas des troubadours qui confère au Grand Chant la dimension romanesque et fictionnelle qui a permis la construction d'un certain nombre de figures "maudites": Jaufre Rudel, Bertrand de Born, Raimon Jordan... L'amour chanté par le trobar engendre son opposé destructeur: la mélancolie due à l'éloignement de la dame guette le troubadour, qui risque de ne plus savoir composer. Cette réflexion pousse les modernistes américains, Ezra Pound, Haroldo et Augusto de Campos, entre autres, à reconnaître en la Provence des XIIe et XIIIe siècles le lieu originaire, le topos outopos de la poésie.*

Abstract: *It is the composition of the troubadours' lives that confers to the Grand Chant a Romanesque and fictional dimension that allowed the construction of "damned" figures such as Jaufre Rudel, Bertrand de Born, Guillem de Berguedan, Folquet de Marseille, Raimon Jordan... From the love sung by the* trobar, *its destructive opposite is born -- melancholy, resulting from the lady's absence, awaits the minstrel, waiving at him the risk of no longer composing. Such reflection will lead authors as Ezra Pound, Haroldo and Augusto de Campos, to recognize in the Provence of the 12th-13th centuries the original place, the* topos outopos *of poetry.*
Keywords: *Provençal poetry; troubadours; melancholy; Ezra Pound; Haroldo de Campos*

Noigandres é o título da famosa revista-antologia publicada por Décio Pignatari em conjunto com Haroldo e Augusto de Campos, a partir de 1952. Essa palavra-manifesto, associada ao movimento da poesia concreta brasileira, desembarca no Brasil, vinda de muito longe, no tempo e no espaço: uma canso de Arnaut Daniel, trovador occitano do século XII, através dos *Cantos* de Ezra Pound.

O *Canto* XX de Pound começa com a citação dos célebres versos de Bernat de Ventadorn, trovador do século XII: "*Si no'us vei, Domna don plus mi cal, Negus vezer mon bel pensar no val*".[1] Nenhuma visão, nenhum ver, vale a beleza do pensamento do trovador. Estamos rodeados de amendoeiras em flor, no mês de março. Pound menciona uma viagem a Freiburg im Breisgau para indagar *The old Lévitron* sobre o manuscrito *settant'uno R. superiore* da Biblioteca Ambrosiana de Milão. A pergunta refere-se a um verso de Arnaut Daniel, que contém uma palavra incompreensível: *Noigandres.*

Eis a passagem:

> And I went to old Lévy, and it was by then 6.30
> in the evening, and he trailed half way across Freiburg
> before dinner, to see the two strips of copy,
> Arnaut's, settant'uno R. superiore (Ambrosiana)
> Not that I could sing him the music.
> *And he said: Now is there anything I can tell you?"*
> *And he said: I dunno, sir, or*
> "*Yes, Doctor, what do they mean by* noigandres?"
> *And he said: Noigandres! NOIgandres!*
> "*You know for seex mon's of my life*
> "*Effery night when I go to bett, I say to myself:*
> "*Noigandres, eh,* noigandres,
> "Now what the DEFFIL can that mean!"[2]

A copla na qual aparece a palavra *Noigandres* é a primeira da *Canso Er vei vermeills vertz blaus blancs gruocs* e, segundo a tradução proposta por Peter Makin, significaria:

—

1. Na tradução de A. S. Kline: "*Lady I can't leave, if I see you not,/ No sight is worth the beauty of my thought*" (http://colecizj.easyvserver.com/povenca1.htm).
2. POUND, Ezra. *Canto XX*. IN: *The Cantos*. New York: A New Directions Book, 1996 [1970], p. 89.

Now I see scarlet, green, blue, white and yellow
the orchards, plains, hedges, hillocks and dales,
and the song of the birds sounds and resounds
with sweet harmony in the morning and late.
This puts in my heart to colour my song
with a flower, such that its fruit be love,
its seed joy, and its scent protection from distress.[3]

As cores da primavera e os pássaros cantando trazem alegria ao coração do trovador. Arnaut Daniel emprega aqui uma metáfora para a poesia: uma flor cujo fruto será amor, a semente *le joy* e o perfume, um escudo contra a angústia. Então tudo começa assim, a grande aventura de *Noigandres* está vinculada ao valor simbólico dessa palavra que carrega em si a própria essência da poesia.

Trata-se de um *hapax legomenon*, *enoi gandres*, "que protege do tédio": *The old Levy*, citado por Pound é Emil Levy, que havia proposto uma interpretação para a palavra em 1904,[4] relacionando-a a *gandir*, verbo ao qual Pound dizia nem mesmo haver pensado. *Noigandres* é o elixir da poesia, a via de sobrevivência, de sua resistência a uma maldição: a tristeza.

É a composição das *vidas* dos trovadores que confere ao *Grand Chant* a dimensão romântica e ficcional que permitiu a construção, ao longo dos séculos, de várias figuras "amaldiçoadas": Jaufre Rudel, Bertran de Born, Guilhem de Berguedan, Folquet Marselha, Raimon Jordan… O amor cantado pelo *trobar* cria seu oposto destrutivo: a melancolia, fruto do afastamento da senhora, paira sobre o trovador que corre o risco de não mais ser capaz de compor. Assim a maldição adquire, na Provença, um caráter sagrado: compõe-se para evitar sofrer a maldição do mal de amor que enfraquece os poderes criativos do poeta. A melancolia passa então a ser maldição e bênção da poesia, seu motor, sua força vital, assim como sua dimensão metacrítica, sua origem e seu limite.

Em *La Fleur inverse*, Jacques Roubaud propõe uma leitura sobre o nascimento do *trobar* e que segue exatamente esta linha: um nascimento que de imediato anuncia a sua cor teórica e metacrítica: "No campo das rimas, na teoria do *amors* percebeu-se pela

---

3. MAKIN, Peter. *Provence & Pound*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1978, p. 178.
4. Na publicação *Suplement-Wörterbuch.*

primeira vez a conexão, que está longe de deixar de influenciar os poetas, da melancolia com a memória, a impossibilidade de dizer e a impossibilidade de não dizer que marcam a tensão da poesia entre sua forma e o nada".[5]

Uma das primeiras *cansos* de Guilhem IX d'Aquitânia, primeiro trovador, explica a situação paradoxal do *trobar*. Ela diz "*Farai un vers de dreit nien*" [Farei um verso do mais puro nada].[6] Esta *canso* cujo mais famoso trecho é o *joc parti, tenso* entre Aimeric de Peguilhan e Albertet Sisteron, "*Amics Albert tenzos soven*" [Amigo Albert desafiemo-nos mais] [7], insere desde o princípio o *trobar* no jogo aporético: ele não tem objetivo, o que ele canta é o nada, pertence tão somente àquele louco, que, dentre os loucos de amor, foi tocado por uma fada. Essa fada desencadeia amor, criando a sua origem e indicando seu limite.

Limite, fim, que, na arte de compor, coincide com a particularidade própria de cada *canso*, de dizer, de conter, de forma sempre renovada, completa e mensurável, o incomensurável do amor. Paira sempre sobre o trovador o sentimento de amar demais, do amor louco que leva à perda de medida e à impossibilidade de compor, à incapacidade de honrar o compromisso do *Grand Chant*, de seus códigos.

A famosa *tenso* do início do século XIII descreve como o *trobar* brinca com sua própria maldição e seu limite: escapar do arrebatamento do que se deve, de toda maneira, cantar: o amor. E assim, cantar o lado fugidio do objeto do canto. Isto também permite responder à pergunta de saber por que a Provence dos séculos XII e XIII se torna relevante para a modernidade e isto especialmente a partir dos *Cantos* de Ezra Pound.

A maldição que paira sobre o trovador é exorcizada pelo tema sempre presente, no repertório dos trovadores, da coincidência entre o amor e o nada.

A *Canso* de Guillaume IX d'Aquitaine, "*Faray un vers de dreit nien*" [Farei um verso do mais puro nada], e a *tenso*[8] entre Aimeric de Peguilhan e Albertet de Sisteron são parte da tradição dos textos que contribuem a definir a especificidade de *trobar* em torno de um jogo meramente formal cujo conteúdo permanece indecifrável.

O confronto poético entre Aimeric de Peguilhan e Albertet Sisteron deve ter ocorrido provavelmente por volta de 1230. Trata-se de uma *tenso*, e mais especifica-

---

5. ROUBAUD, Jacques. *La Fleur inverse,* Paris: Les Belles Lettres, 2009 [1994], p. 345.
6. Id., *Les Troubadours, anthologie bilingue*. Paris: Sehers, 1971, p. 70-73.
7. Id., pp. 264-267.
8. A *tenso* é um duelo entre dois trovadores, muitas vezes em torno da definição do amor.

mente um *partimen*, no qual o primeiro trovador a cantar, neste caso Aimeric, lança um desafio, a ser contestado por seu interlocutor. O *partimen* é um *joc partit*, um jogo compartilhado "como aquele outro jogo que é objeto por excelência, afirma Roubaud, o amor, que é ao mesmo tempo *jogo* e *alegria*".[9] Este *partimen* é o mais original que nos chegou, pelo fato de que o desafio de Aimeric parece, pelo menos de forma aparente, não entrar no contexto específico dos debates em torno da definição de amor. É, por outro lado, o próprio Aimeric que faz tal afirmação: "*mas ieu faz zo q'anc om non fes. tenzon d'aizo qi res non es*", "mas eu faço o que homem algum jamais fez, faço repentes sobre o que não existe".[10]

O objeto do canto torna-se então fugidio, um movimento no espaço, uma forma que torna intangível seu conteúdo. O objeto do amor é fugidio, mas sua busca é infinitamente codificada. A forma de olhar supera o ambicionado, diria Walter Benjamin. Cabe a este caminho N (negativo) do *Trobar*, caminho metacrítico, sinalizar o que está por vir no *Grand Chant.* A questão da negatividade do amor também é a de uma poesia que transparece quando o objeto lírico percebe o seu próprio caminho para a perdição. Em uma *canso* conhecida pelo título "*Doutz brais et critz*" [Doces ruídos e gritos], Arnaut Daniel anuncia a espera por *joy*, que o tocaria, depois de um encontro com a Senhora, marcado em um quarto do palácio onde o casal estará "deitado". A figura da Senhora deitada à luz da lâmpada, que é sempre a luz do amor no *Trobar*, é uma das mais originais convenções trovadorescas. Arnaut aspira *fazer UM* com ela. Mas duas *coblas* adiante, Arnaut compreende que está prestes a atingir o limite, "*doncs ben sui fols que quier tan qe-m rependi que jes Amors non a poder qe-m cobra* ni savis es nuls om qui joi acampa" [sou louco por querer tanto que me arrependo o amor não tem o poder de me proteger *o homem sábio não afugenta a sua alegria*].[11] O escudo contra a

---

9. ROUBAUD, Jacques. *La Fleur inverse*, op. cit., p. 26. Roubaud aprofunda a definição de *partimen*, analisando sua forma em detalhe. No início de cada introdução, no início de cada *cobla*, ao retomar a palavra, o trovador deve, segundo as regras do jogo, refutar o que acaba de ser dito. Essa introdução é também "um tempo de repouso relativo, tanto para o trovador como para o ouvinte". Nesse meio tempo, o trovador prepara sua resposta feita de rimas, sílabas e "razões" de forma que tudo pareça improvisado. "E, ao mesmo tempo em que a cobla começa sem surpresa e se encaminha para um final novo e mais contundente, o interesse imediato, que uma arte oral não pode nunca negligenciar, é mantido vivo pelas doces palavras da *alusão*". Id., pp. 30-31.

10. Id., p. 23.

11. ROUBAUD, Jacques. *Les Troubadours, anthologie bilingue*, op. cit., pp. 234-235. Nós destacamos.

angústia, *noigandres*, portanto, não é amor, mas a forma, uma forma suficientemente refinada para poder sugerir a fuga do ser amado. O *joy* está sempre em estado de fuga.

A pergunta feita pelo caminho N do *Trobar* não se refere aparentemente à definição de amor, mas ao que não existe, ao nada, e deste "nada" a *tenso* entre Aimeric de Peguilham e Albertet de Sisteron leva seu nome, *tenso du non re*, repente do nada. Na realidade, o que deveria ser o desafio nesse *partimen* não o é, uma vez que não há possibilidade antinômica a uma *tenso*, que se assume como o nada: não há, estritamente falando, uma tese, uma posição a escolher dentro desse jogo compartilhado. Roubaud chama a atenção para a particularidade deste *partimen*: "Aimeric não diz *o que* é exatamente a *contradição* à qual ele pensa para dizer o que é o nada, nem qual é o desafio que ele lança por meio de 'nien', nem mesmo em que 'nien' seria suscetível de possuir duas definições entre as quais Albertet teria que escolher".[12] Se essa *razo* tivesse sido semelhante às que são normalmente lançadas pelos trovadores, Aimeric não teria destacado a dificuldade do desafio: "*q'a razon pro-m respondrias . mas al nien vueil respondatz* sobre qualquer assunto dar-me-ias facilmente uma resposta, mas é ao nada quero tua réplica".[13] Roubaud sugere que este repente não deve ser tomado como tal, mas como um paradoxo tão difícil de desvendar que o próprio *partimen* corre o risco de "não ser": "ao mesmo tempo em que o *desafio sobre o nada*, que ele faz sem rodeios, e visto que todo *partimen* é um desafio, Penguilhan o desafia *sobre o nada contido em seu repente*, o desafio da própria viabilidade do *partimen*, justamente no momento em que ele se inicia".[14] Assim o questionamento recai também sobre a forma e o *partimen* acaba por fazer um desafio reflexivo, tal como o de um *partimen* que se reflete no espelho, perguntando-se se de fato é um *partimen*: "o que significa que, como o *partimen* é o poema do nada, e que o nada aqui é

---

12. Ibid., p. 27. Para dar um exemplo do que um *partimen* habitual deveria ser, Roubaud dá o exemplo do *partimen* de Gaucelm Faidit com o Conde da Bretanha. Trata-se de escolher entre duas *alegrias*: "*Jauseume quel vos est semblan . que l'om or doi mieus mantenir . cant tant a conquis fins amant . q'il en est venuz au jezir . e sa dame l'onore tant . qu'elle met sor lui le choizir . d'un dous fere et penre en beizant . al comensar o al partir . sens plus dites vostre talant . le quel penriez vos avant . al conje o a l'avenir*" [Gaucelm dê-me sua opinião, que escolha deve ser defendida tendo conquistado um fino amante este veio deitar-se e sua senhora o honra tanto que lhe dá a opção de escolher um doce fazer e tomar beijando ao chegar ou ao partir diga-me qual é seu desejo qual escolher ao sair ou ao chegar?]. Id., p. 26.

13. ROUBAUD, Jacques. *La Fleur inverse*, op. cit., p. 23.

14. Id., pp. 27-28.

antonímia, a réplica também deve sê-lo: este *partimen* é *isto* e *aquilo*, seu contrário".[15] Em outras palavras, este *partimen* se apresenta como o *partimen* por excelência, aquele que desafia sua própria existência, o seu status e sua função. Ao se apresentar assim, como a *tenso du non re*, ele deve mostrar como o nada pode ser um *partimen*, para descobrir como qualquer *tenso* tem em realidade o nada como objeto, um nada que é tudo e nada, tudo e vazio, algo e seu contrário. De qualquer forma, o exercício faz parte da tradição do *trobar clus* e o desafio lançado por Aimeric Albertet está entre os mais difíceis. Roubaud resume o jogo compartilhado sobre o nada da seguinte forma:

> Passa então a ser responsabilidade de Albertet, em sua primeira *cobla* (estrofe) de réplica, não apenas responder, mas fazê-lo de forma que tudo o que é dito faça parte de um *partimen*, e de um nada. Na sequência Aimeric lança a sua tréplica, e assim por diante até o fim do duelo de cantos. A tarefa é difícil. Aimeric, que é o *contrário* de Albertet, neste duelo, é um oponente temível.[16]

Entretanto, voltando às palavras usadas por Aimeric para descrever seu *partimen,* Roubaud mostra que a escolha léxica é muito próxima à de um célebre diálogo, referência filosófica muito difundida na época, entre Alcuin e seu principesco discípulo Pepin. Esta é a conclusão da *Pippini Regalis et Nobilissimi Juvenis Disputatio cum Albino Scholastico*, um compêndio de charadas entre Alcuin e seu aluno Pepin, que ficou célebre na corte carolíngia. O diálogo procura definir objetos do mundo. Eis o seu *incipit* (introdução):

> Pippinus. Quid est littera? – Albinus. Custos historiae.
> P. Quid est verbum?– A. Proditor animi.
> P. Quis generat verbum? – A. Lingua.
> P. Quid est lingua?– A. Flagellum aeris.
> P. O que é a letra? A. A guardiã da história.
> P. O que é a palavra? A. A revelação do espírito.
> P. Quem produz a palavra? A. A língua.
> P. O que é a língua? O açoite do ar.[17]

15. Id., p. 28.
16. Id., p. 28.
17. Tradução proposta por Roubaud, in: *La Fleur inverse*, op. cit., p. 29.

E o texto segue assim até a conclusão sobre o nada:

> Quid est quod est et non est? P. Nihil.
> *Quomodo potest esse et non esse* [*est*]*? P. Nomine est, et re non est.*
> O que é e não é? P. Nada
> Como pode ser e não ser? P. Trata-se de uma palavra e não de algo.[18]

Se for verdade, escreve Roubaud, esta referência é significativa para a interpretação do *partimen* entre Aimeric e Albertet, é uma referência à indicação do sentido atribuído ao nada na tradição da teologia negativa. Revemos, então, ao ler um artigo de Alexander Leupin intitulado *Deus, o Poeta e a Senhora*,[19] no qual se recorda que "na teologia, o conceito do nada esbarra no ser por excelência, na substância imaterial de todas as substâncias, Deus, presente e eterno". Leupin refere-se a uma carta escrita por Frédégise, Abade de St. Martin de Tours, a Charles le Chauve e aos nobres de sua corte para responder à complexa pergunta de saber se "*nihil* é algo ou nada". A resposta dada é bem diferente da que Alcuin propõe a Pippinus uma vez que "segundo Frédégise, toda palavra define algo", portanto, "ocorre que *nihil* deve designar algo". O raciocínio parece remeter de forma óbvia ao texto do Gênesis, sobre a escuridão primordial, e ao comentário agostiniano sobre tal fato:

> Não era um nada absoluto, mas algo disforme, desprovido de qualquer figura. Esta matéria, como denominá-la, como sugerir alguma ideia, mesmo às mentes menos privilegiadas, a não ser pelo uso de uma palavra do vocabulário corrente? Pode-se encontrar em todo o universo algo que se pareça mais com uma deformidade vaga do que a terra e o abismo? (*Confessions* XII, iii, 3-4).

Esta citação de *Confessions* mostra como a tradição teológica nega a existência do nada. Se o nada é assim levado a definir o status do *trobar* pela *razo* de Aimeric de Peguilhan, isto implica que tal escolha não é desprovida de um toque irônico em relação ao pensa-

---

18. Ibid.
19. LEUPIN, Alexander. "*Dieu, le Poète et la Dame*". In: *Mélanges offerts à Roger Dragonetti*. Paris: Champion, 1996, pp. 299-314. Disponível no site http://www.alexandreleupin.com/publications/DieuPoeteDame.htm.

mento cristão do qual o canto trovadoresco se liberta desde o seu surgimento. Jacques Roubaud lembra que o sentido da *tenso du non re* somente pode ser percebido em sua plenitude, graças à referência intertextual a uma *canso* de Guillaume IX d'Aquitaine, *Farei um* verso *do mais puro nada.*

A prática da alusão é uma poderosa estratégia na arte do *partimen*, graças à qual os trovadores despertam de imediato o interesse de seu público. Assim, a *tenson du non re* não é em absoluto uma exceção a esta regra e se apresenta como um entrelaçamento denso de réplicas, ecos, alusões a outros poemas famosos da tradição à qual pertence. Para Roubaud, "a partir do primeiro verso de sua primeira réplica, Albertet busca com cuidado fazer ressurgir a figura do primeiro trovador, situado pelo *trobar* na origem, Guillaume IX d'Aquitaine, [...] isso, através das palavras '*dreg nien*', o 'puro nada'".[20]

As figuras e os versos dos trovadores também aparecem numerosos, assim como nos anos dourados da Provença dos séculos XII e XIII, quando *entrebescar* recaía no conhecer o *trobar* em sua totalidade e poder aproveitar essa habilidade, nos *cantos* de Ezra Pound, que são, entre outras obras de referência e fundadoras, a dimensão sonhada pelo grupo *Noigandres*. Os séculos XII e XIII provençais e italianos adquirem na escrita dos *Cantos* um lugar privilegiado, não único evidentemente, uma vez que é compartilhado, entre outros, com a Grécia antiga. A referência à Provença, origem da poesia linguagem comum, é o antídoto contra a angústia que paira sobre a poesia moderna.

Nos *Cantos*, a Provença assume a mesma importância que a Grécia antiga, e, de forma quase unitária, ambas contribuem para configurar um *topos outopos*, como o chamaria Agamben, que seria a casa da poesia, a sua própria atemporalidade. Mas frente a esse paralelo, dois caminhos se definem na produção poética de Pound: caminhos contraditórios, um que veria os anos dourados da poesia, em um passado para sempre extinto, ao qual o poeta confere uma dimensão mítica, jogo possível graças aos conhecimentos adquiridos durante estudos de filologia, e depois, um caminho surpreendentemente progressista, o da tradução, ao abrigo de um slogan que marcará para sempre o século XX: "*Make it New*".

O que ocorre a nível teórico, a elaboração teórica dos caminhos da poesia moderna, ocorre por antecipação no campo do experimento em tradução com um

---

20. ROUBAUD, Jacques. *La Fleur inverse*, op. cit., pp. 31-32.

momento-chave, que é a tradução dos *cansos* de Arnaut Daniel. Parece-me haver duas ideias distintas que respaldam o trabalho realizado por Pound a partir dos trovadores: de um lado, um caminho que se dedica a teorizar sobre certa incapacidade do inglês de expressar coisas ditas pelo occitano do século XIII, o outro o da perfeição formal, conferida pelo idioma nativo da poesia comum ocidental, mas também por uma tradição poética que é o Outro da expressão poética inglesa.

Volto a um trecho do prefácio escrito por Ezra Pound para a tradução dos *Sonetos e Baladas* de Guido Cavalcanti e que também serviria para seu trabalho sobre Arnaut Daniel:

> *It is conceivable that poetry of a far-off time or place requires a translation not only of word and of spirit, but of "accompaniment", that is, that the modern audience must in some measure be made aware of the mental content of the older audience and of what these others drew from certain fashions of thought and speech. Six centuries of derivative convention and loose usage have obscured the exact significances of such phrases as: "The death of the heart", and "The departure of the soul".*[21]

A questão aqui é interpretar o que Pound entende por uma "tradução que não é apenas da palavra e de espírito, mas de acompanhamento". Para ele, traduzir e escrever andam de mãos dadas, como para Haroldo e Augusto de Campos, e a prática da tradução na produção desses poetas é acompanhada de uma utilização quase exacerbada do multilinguismo.

A prática/poética do multilinguismo é extremamente frutífera em *Cantos*, parece efetivamente ser o oposto da prática da tradução. No entanto, esta prática chega a Pound a partir da tradução, derivando da própria relação com a língua estrangeira.

---

21. Nossa tradução: "É concebível que a poesia de um tempo distante ou, de um local distante exija, não apenas uma tradução da palavra e do espírito, mas também de 'acompanhamento', pois o público moderno deve de alguma forma ter ciência sobre os conhecimentos do público antigo e de que este assumiu certos modos de pensamento e de discurso. Seis séculos de convenções pouco originais e usos vagos obscureceram o significado exato de frases como: 'a morte do coração' e 'a partida da alma'", Ezra Pound, Introduction, *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*. Londres: Stephen Swift and Co., 1912, p. 2. Outras publicações: POUND, Ezra. *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*. Boston: Small, Maynard, 1912, também publicado em *Ezra Pound's Cavalcanti Poems*. New York: New Directions, 1966.

Certa prática da escrita/composição dos *Cantos* faria com que a poesia se manifestasse em uma dimensão arqueológica e ao mesmo tempo de fuga para frente e isso passaria por uma relação com a língua e a poesia provençal. Portanto, haveria trovadores ressoando na escrita poundiana.

Essa posição poundiana decorre de uma mudança de atitude em relação à tradução, isto depois de ter traduzido Arnaut Daniel e Cavalcanti. Mas até que ponto o fato de ter tentado traduzir os trovadores e os poetas italianos do século XIII interfere na poesia de Pound? Não é uma pergunta banal, basta pensar em Haroldo de Campos, tradutor brasileiro de Pound, que teoriza, a partir do *Make it New*, a tradução multilíngue transluciferina.

O idioma provençal desperta o interesse do poeta por apresentar uma "parataxe de sons", "o idioma parece acolher de forma favorável as separações. Suas palavras ressoam, delimitando as sílabas claras e bem distintas que o francês moderno tornou indistintas ao omitir as consoantes finais. *L'alba e l jorn clar* torna evidente a gama de sons tanto que *a alba e o dia claro* os tornam desbotados".[22] Renovar a poesia em língua inglesa significa, portanto, ao mesmo tempo, tornar novamente as palavras audíveis e destacadas, preferir o gosto de Arnaut Daniel pela separação ao de Tennyson pela fusão que as torna indistintas e une palavras e sílabas. A separação consonantal clara, típica do provençal, tem o mérito de chamar a atenção para a palavra e sua consistência autônoma.

Sobre a história de suas traduções de Arnaut Daniel, em *Literary Essays*, Pound diz a seus alunos:

> As traduções são improvisadas. Não se vai esperar de mim que eu faça em dez anos o que os trovadores fizeram em dois séculos e meio, a compreensão profunda do sistema de ecos e de mescla de Arnaut. Não há maneira de substituir o original. Mas na atenuação da linguagem de meus versos, gostaria de salientar que os Provençais não eram pressionados pelo sentido literário moderno.[23]

Tudo se encontra, de fato, nessa afirmação. O que ele vê no sentido literário moderno? Ele prossegue: "Suas pressões eram a ária/melodia, o padrão rítmico, eles não eram coagidos pela necessidade de escrever com determinada qualidade literária, sem a qual

---

22. KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press, 1973, p. 116. Nossa tradução.
23. POUND, Ezra. *Literary Essays*. Nova York: New Directions, 1968, p. 115. Nossa tradução.

nenhum poema moderno está completo ou satisfaz. Eles não competiam com a prosa de Maupassant".[24]

Pound teoriza de início uma presença/ausência, na poesia moderna, de uma qualidade que teria pertencido apenas aos poetas italianos da Idade Média e que não tem equivalente desde então. O ato de traduzir viria, então, em sua concepção, preencher uma lacuna. Não seria, portanto, uma busca por uma linguagem equivalente, mas um processo criativo real: fruto do pensamento do poeta, que deve revelar o que permanece escondido, a maldição e sobrevivência da origem provençal da poesia.

Francesca Manzari é professora de Literatura comparada na Universidade de Aix-Marseille. Publicou o livro *Écriture derridienne: entre langage des rêves et critique littéraire* (Editions Peter Lang, 2009) e organizou, com Fridrun Rinner, a edição da coletânea de ensaios *Traduire le même, l'Autre ou le soi* (Presses de l'Université de Provence, 2011). Dirige, desde 2011, o mestrado "Tradução literária e interculturalidade" e trabalha atualmente com as leituras e reescrituras modernas e contemporâneas do *Grand Chant*, em Ezra Pound, James Joyce, Jacques Roubaud e outros escritores.

24. Ibid.

Ecos de Sade em Piva

Clara Carnicero de Castro

Resumo: "Eu julgo tudo pelas sensações", diz a protagonista da *História de Juliette*, grande romance clandestino de Sade. "Contra as responsabilidades pelas sensações", diz o eu lírico do poema "A catedral da desordem", de Roberto Piva. Conduzindo ao paroxismo a vulgata sensualista, o romancista forneceu os argumentos dos quais o poeta precisava para preconizar o desregramento integral das sensações e caucionar o exercício irresponsável e absoluto da liberdade. Neste artigo, analisaremos os empréstimos que o autor brasileiro fez do francês, repertoriando e sublinhando as semelhanças entre os dois escritores "malditos".
Palavras-chave: Roberto Piva, Sade, transgressão, sensações.

Abstract: "I judge everything by the sensations", says the protagonist of *Juliette*, Sade's major clandestine novel. "Against responsibility for sensations", says the speaker of Roberto Piva's "Cathedral's disorder" poem. By leading the sensualist vulgate to paroxysm, the novelist provided all the arguments of which the poet needed to preach sensations' complete disorder and guarantee the irresponsible and absolute exercise of freedom. In this article we intend to analyse the French author's influences on the Brazilian, compiling and stressing the similarities between the two "maudit" writers.
Keywords: Roberto Piva, Sade, transgression, sensations.

Este trabalho foi originalmente apresentado no Colóquio Internacional de Literatura *Malditos nos Trópicos* na Universidade Paris – Ouest – Nanterre – La Défense (França), em outubro de 2013. Para a escrita, tanto do texto em francês quanto do presente artigo em português, fomos beneficiados com bolsa de pós-doutoramento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Agradecemos, portanto, à agência o financiamento concedido.

Nos romances clandestinos de Sade, especialmente na *História de Juliette* (1801), a inserção do empirismo[1] de d'Holbach, Fréret e Condillac na narrativa de ficção culmina no seguinte preceito: "Deleitarmos não importa à custa de quem".[2] Ainda que o marquês conduza ao extremo o sensualismo de seus contemporâneos, é preciso convir que o raciocínio dos libertinos é bastante lógico. Ora, se pensar é sentir, a gênese do saber se concretiza somente pela análise e comparação das diversas sensações. Daí a necessidade de variar e de aumentar gradativamente as impressões sensíveis. Diante dessa panóplia sensorial, as verdades morais ditas universais perdem qualquer legitimidade, pois a atividade mental passa a ser entendida como efeito de uma constituição física específica. Ou seja, o indivíduo é antes de tudo determinado pela sua organização corpórea, pelo ar que respira, pelos alimentos que ingere. Na *História de Juliette*, a abadessa Delbène traduz essa ideia pela metáfora do "som que resulta do choque da baqueta sobre a pele do tambor" (III, 190). Se não há causa física, como o choque da baqueta, não há fatalmente efeito intelectivo, no caso, o som do tambor. Como não somos mestres da nossa organização, não podemos nos opor aos efeitos dos choques que dela resultam. Somos dessa forma impelidos por uma necessidade irresistível à virtude ou ao vício. Seria, portanto, uma loucura e uma extravagância não fazer o que bem entendêssemos, e arrepender-nos das ações que nossa organização determinou, conclui a abadessa (III, 191).

Passados duzentos anos da morte do marquês, os preceitos de seus heróis ecoam do outro lado do Atlântico. Escrevendo em meio a uma sociedade talvez tão pudica e moralista quanto a setecentista, Roberto Piva se torna um escritor tão polêmico quanto o romancista francês. A faceta noturna de uma cidade caótica e imensa como São Paulo, onde o poeta passou a maior parte de sua vida, acolhe com efeito toda sorte de transgressões. Como um verdadeiro laboratório, a metrópole oferece "oportunidades infinitas" para o autor brasileiro "multiplicar e variar seu moto perpétuo do desregramento".[3] Não obstante, a publicação da sua lírica se faz em surtos. São três grandes eclosões, cada

---

1. Sobre o empirismo chamado posteriormente de sensualismo, cf. Auroux, Sylvain. "Sensualisme". In: Delon, Michel (Org.). *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris: PUF, 2010, pp. 1137-1140.

2. Sade, Donatien Alphonse François de. "Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice". In: *Œuvres*, edição de Michel Delon. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1998, t. III, p. 225. As referências ao primeiro e terceiro tomos das *Œuvres* de Sade (1990/1998) serão doravante indicadas no corpo do texto pelo número de tomo e de página.

3. Moraes, Eliane Robert. "A cintilação da noite". In: Piva, Roberto. *Obras reunidas*, vol. 2, edição de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006, p. 157.

uma separada por longos doze anos de pausa editorial. A primeira irrupção ocorre no início dos anos 1960, depois entre os anos 1970 e 1980 e, por fim, dos anos 1990 até a primeira década do século XXI.[4]

Apesar da modernidade da poesia de Piva, o sensualismo radical de Sade nela sobressai. Basta procurar as inúmeras referências e reverências diretas que o poeta faz ao autor de *Justine*, a mais evidente sendo a "Homenagem ao Marquês de Sade",[5] segundo poema do livro *Piazzas*. É verdade que muitas outras influências literárias e filosóficas marcam a obra do brasileiro, mas a apologia de um desejo todo-poderoso inscreve Piva no contexto literário e filosófico sadiano. Cabe frisar que não pretendemos examinar aqui os múltiplos aspectos da poética de Piva, cuja complexidade ultrapassa esta breve proposta de análise. Desejamos apenas explorar essa influência sadiana, mostrando como o escritor brasileiro emprega as ideias do francês. Para expor essas ressonâncias, seguiremos o princípio de "gradação",[6] que rege os romances clandestinos do marquês, apresentando primeiro a transgressão como uma liberação dos sentidos e um ataque às convenções sociais, para em seguida sublinhar o deslizamento paulatino da experiência sensorial à experiência do mal.

CONTRA AS PRIVAÇÕES, PELO DESREGRAMENTO ABSOLUTO

A escrita de Piva se propõe como um "instrumento de Libertação Psicológica & Total" (O1, 129). Ela investe contra a "burguesia" e seus quatro "fundamentos", a saber, "o cristianismo, o racionalismo cartesiano, a instituição da família e a ideologia do trabalho".[7] A intenção do autor é justamente descreditar todos os interditos que a burguesia impõe, cujas "odiosas convenções sociais" (O1, 128) obrigam o sujeito a despojar-se de sua natu-

---

4. Cf. Pécora, Alcir. "Nota do organizador". In: Piva, Roberto. *Obras reunidas*, vol. 1. São Paulo: Globo, 2005, pp. 9-10. Entre 2005 e 2008, os poemas de Piva foram reunidos pelo estudioso em três belos volumes: *Um estrangeiro na legião* (2005), *Mala na mão & asas pretas* (2006) e *Estranhos sinais de Saturno* (2008).
5. Piva, Roberto. *Obras reunidas*, vol. 1. Op. cit., pp. 80-81. As referências aos três volumes das *Obras reunidas* de Piva (2005/2006/2008) serão doravante indicadas no corpo do texto pela abreviação "O", seguida do número do volume e da página.
6. Sobre a gradação, cf. Delon, Michel. *Le Savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette, 2000, pp. 81-95.
7. Willer, Claudio. "Uma introdução à leitura de Roberto Piva". In: Piva, Roberto. *Obras reunidas*, vol. 1. Op. cit., p. 145.

reza, a desligar-se de sua sexualidade, condenando-o a um conflito eterno. O resultado de todas essas privações é um enorme mal-estar, ao mesmo tempo físico e mental. A libertinagem passa a ser então reivindicada como pulsão natural e a transgressão, como arma de combate contra as quimeras e as idealizações dos chamados bons costumes:

> As cavilosas maquinações contra a Vida como consequência de um Eu Ideal (Deus, Pai, Ditador) nos obrigando a renúncias instintivas, nos transformando em conflituados neuróticos sem possibilidades de Brecha alguma, reduzindo a vício o nosso espontâneo interesse pelo sexo, o cristianismo como a escola do Suicídio do Corpo revelou-se a grande Doença a ser extirpada do coração do Homem (O1, 128-29).

Essa passagem do "Postfácio" de *Piazzas* lembra o começo da *História de Juliette*. Uma das primeiras lições ensinadas por Delbène à protagonista do romance é "anular perpetuamente os princípios [...] desse Deus fantasioso" (III, 195). Para a preceptora libertina, a educação moral contraria todos os movimentos da natureza ao desconsiderar "a extensão dos desejos físicos dos quais essa mãe [...] dotou os dois sexos" (III, 236). As privações que o decoro impõe são de fato tão cruéis e perigosas que prejudicam a prosperidade, a felicidade e a saúde de homens e mulheres (III, 237-38). A abadessa aconselha então a libertinagem, hábito que ela julga saudável, natural e conveniente a todos. Como se sabe, o próprio marquês abominava os interditos e a hipocrisia da religião. No relato *Viagem à Itália*, ele explicita sua indignação: "O que me revolta é o orgulho e a intolerância desses homens embatinados que, querendo se elevar muito acima de nós, mas compartilhando as mesmas fraquezas da natureza, são logo forçados a se colocar no mesmo nível pela impetuosidade das mesmas necessidades".[8] E quanto às "renúncias instintivas", o marquês viveu tempo suficiente na prisão para atestar a nocividade de todas elas: "Vocês imaginaram fazer maravilhas [...] me reduzindo a uma abstinência atroz do *pecado da carne*. Pois bem, vocês se enganaram. Vocês inflamaram a minha mente e me fizeram formar fantasias que preciso realizar",[9] protesta ele numa carta a sua esposa entre junho e julho de 1783.

---

8. Sade, Donatien Alphonse François de. *Voyage d'Italie ou Dissertations critiques, historiques et philosophiques sur les villes de Florence, Rome, Naples, Lorette et les routes adjacentes à ces quatre villes.* Paris: Fayard, 1995, p. 318.

9. Id. *50 lettres du marquis de Sade à sa femme.* Paris: Flammarion, 2009, p. 174 (itálico do autor).

Como se Piva pudesse consolar as queixas do mestre francês, o eu lírico de "Porno-samba para o Marquês de Sade" convida o romancista ao pecado da carne na desordem noturna, quando a letargia diurna é substituída pela deliciosa agitação do luar: "A noite é nossa Cidadão/ Marquês, com esporas de gelatina pastéis de esperma &/ vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a sarabanda/ de cometas o suspiro da carne" (O2, 91). Se o dia prolonga a prisão e reduz o indivíduo à abstinência atroz e à inércia, a noite assegura o momento da atividade, da livre realização das fantasias: "no útero de maçã/ tudo começa/ a anoitecer/ cheio de energia" (O2, 26). O crepúsculo, ao anunciar o período da liberdade, incita a "eclosão de uma força vital"[10] outrora contida pelos grilhões diurnos. O direito à caminhada, que Sade prisioneiro exigia reiteradamente e seus algozes insistiam em recusar-lhe, é então restabelecido: "O Marquês de Sade/ & a Marquesa de Santos/ caminham ao jazz do crepúsculo/ [...] gritando seus triunfos na escuridão" (O3, 126). Em "Bules, bílis e bolas", o convite torna-se mais abrangente e a referência a Sade mais indireta. O eu lírico encoraja a extrapolação dos grilhões, chamados por ele de o *torniquete da Consciência*: "Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento./ A Vida não pode sucumbir ao torniquete da Consciência. A Vida/ explode sempre no mais além. [...]/ É preciso não ter medo de deixar irromper a nossa/ Alma Fecal" (O1, 137).

O chamado à irrupção da "Alma fecal" faz eco às manias escatológicas do ministro Saint-Fond. Na *História de Juliette*, o libertino sustenta "a supremacia do cu sobre a boceta e da matéria fecal sobre o esperma".[11] A vagina e o esperma, ligados à procriação e ao lícito, não portam nenhum valor transgressivo e reforçam as ilusões da sociedade. O ânus e as fezes conduzem, ao contrário, à prática subversiva e à aceitação da "verdade orgânica".[12] Na poesia de Piva, o processo é similar: "contra a vagina pelo ânus, [...] contra Eliot pelo Marquês de Sade" (O1, 135), professa o eu lírico de "O Minotauro dos minutos". Em "A máquina de matar o tempo", a "ternura de lacinhos" e as "borboletas douradas" se dissipam na violência de uma "gastrite" e no "cintilante conteúdo das latrinas" (O1, 139). A alma fecal evoca dessa forma a energia homoerótica na imagem

10. Moraes, op. cit., p. 153.

11. Cf. Delon, Michel. "L'obsession anale de Sade". In: *Annales Historiques de la Révolution Française, Entre scatologie et fantasmes sexuels, le cul et son imaginaire*, n. 3. Paris: Armand Colin/Société des Études Robespierristes, 2010, p. 142.

12. Ibid., p. 131.

do gozo que jorra misturando-se a excrementos. Enérgico e subversivo, o gozo entérico explode o "torniquete da Consciência". A alma fecal libera enfim o sujeito do cerco de uma alma imaterial, cuja existência quimérica garante a indolência terrestre mediante a promessa de uma vivacidade celeste.

No "Manifesto utópico-ecológico em defesa da poesia & do delírio", o "torniquete da Consciência" se estende para o "torniquete da civilização" (O2, 143). Ou seja, o superego do sujeito se expande no "Superego da Sociedade" (O1, 131), tornando o sofrimento individual um verdadeiro suplício coletivo. *Deus*, *Pai* e *Ditador* são os três representantes da autoridade social, cujo poder se mantém unicamente por crenças pueris. As ilusões da religião, da família e do governo dopam o físico e desorientam o mental. Daí o "Suicídio do Corpo" e o nascimento do "conflituado neurótico", do qual falava o "Postfácio". Aqui, trata-se de mostrar como a civilização destrói o indivíduo paulatina e dissimuladamente até destituí-lo de seu "núcleo biológico" e de seu "espaço vital".

De novo, a renúncia aos imperativos dos sentidos causa um mal-estar físico e mental, impedindo o sujeito de pensar por si mesmo, alienando-o do mundo: "Estamos sendo destruídos em nosso núcleo biológico,/ nosso espaço vital & dos animais está reduzido a/ proporções ínfimas/ quero dizer que o torniquete da civilização está/ provocando dor no corpo & baba histérica/ o delírio foi afastado da Teoria do Conhecimento" (O2, 143). No intuito de rechaçar a instituição perniciosa da família cristã, o marquês já havia sido invocado no "Postfácio". Somente a "liberdade sexual absoluta" pode extirpar do coração do indivíduo a "grande doença" ou a idealização quimérica das normas sociais: "em contraposição às passeatas da Família com Deus pela Castidade, & a toda manifestação deste fã-clube-de-Deus, nós oporemos a Liberdade Sexual Absoluta em suas mais extremadas variações levando em conta a solução do Marquês de Sade para quem a Justiça é a Santidade de Todas as Paixões" (O1, 131). Como se vê, é o próprio setecentista que, tal qual um anjo, "protege" o eu lírico contra esse "surdo século de quedas abstratas" (O1, 81).

A crítica da autoridade em Sade pode ser evidenciada pelo ministro Saint-Fond, o representante de todos os vícios dos governos despóticos. Segundo o herói, para sujeitar os homens e fazê-los obedecer voluntariamente, é indispensável aliar o trono ao altar, pois "as correntes sacerdotais [...] reforçam as da política" (III, 458). Quanto à autoridade patriarcal, o amigo íntimo do celerado, Noirceuil, professa a Juliette um elogio do parricídio para convencê-la a matar o pai do ministro. Seus argumentos visam a desconstruir todas as bases da instituição familiar: o reconhecimento filial supõe, na verdade, um preconceito, porque a natureza não indica à prole seu progenitor; o amor

ao próprio pai mostra-se portanto um erro, sendo por consequência "natural" atentar contra sua vida (III, 400-02). Noutra passagem, Noirceuil revela que, pelo pouco que as leis asseguram ao indivíduo, "elas o despojam absurdamente" (III, 334), propondo a volta ao "estado de incivilização no qual a natureza nos criou". Ainda que neste o mais fraco tenha que "se garantir de uma força e de uma guerra aberta", no estado civil, o libertino acredita ser "impossível fazer valer, para se defender, o pouco que [o mais fraco] recebeu da natureza" (III, 335). Em nota, Sade esclarece o raciocínio de seu herói: ainda que o homem faça novas leis todos os dias para tornar-se mais feliz, cada lei que ele inventa tira "uma porção de sua felicidade: e por que tantas leis? Ora, é preciso que os tratantes enriqueçam e que os tolos sejam subjugados. Eis, numa palavra, todo o segredo da civilização dos homens" (III, 335).

O eu lírico do "Manifesto da selva mais próxima" propõe igualmente um modo de vida alternativo, caótico e anárquico, similar ao estado de incivilização de Noirceuil: "É do Caos, da Anarquia social que nasce a luz enlouquecedora da Poesia/ Criar novas religiões, novas formas físicas, novos antissistemas políticos, novas formas de vida/ Ir à deriva no rio da Existência" (O2, 149). Essa vida anárquica implica, porém, a renúncia à paz e à inércia. A "luz enlouquecedora da Poesia" nasce com efeito da destruição de todos os fundamentos da burguesia, que são frágeis, pois ilusórios. No "Poema porrada", a violência se apresenta como motor da mudança social, o veículo que leva o indivíduo à deriva da existência: "Eu estou farto de muita coisa/ não me transformarei em subúrbio/ não serei uma válvula sonora/ não serei paz/ eu quero a destruição de tudo que é frágil:/ cristãos fábricas palácios/ juízes patrões e operários" (O1, 66).

Tal relação entre energia e violência, apatia e paz seria talvez uma lição que Piva aprendeu com seu mestre francês. O panfleto "Franceses, mais um esforço se vocês quiserem ser republicanos" ensina que, para "manter a perpétua agitação *imoral* da máquina", não devemos ser "muito *morais*, porque o estado *moral* de um homem é um estado de paz e de tranquilidade, e seu estado *imoral* é, ao contrário, um estado de movimento perpétuo" (III, 129, itálico do autor). Nos dois autores, a ideia de virtude conduz à inércia (à "domesticação da vontade"),[13] enquanto a ideia de vício, no sentido de transgressão dos bons costumes, coloca em valor a agitação (o choque enérgico). A paz e a tranquilidade (atribuídas à virtude passiva) se opõem à energia do indivíduo imoral, cujo poder desestabiliza tudo. Nesse sentido, tanto o poeta quanto

---

13. Pécora, op. cit., vol. 2, p. 12.

o romancista rejeitam o interesse coletivo a favor do interesse particular e manifestam a revolta contra o pacto social. Eles compartilham ainda a oposição a todos aqueles que querem assegurar a tranquilidade pública anulando as paixões. A arte da escrita se estabelece então como um meio de liberação do indivíduo dos grilhões impostos pelo moralismo social:

> O objetivo de toda Poesia & de toda Obra de Arte foi sempre uma mensagem de Libertação Total dos Seres Humanos escravizados pelo masoquismo moral dos Preconceitos, dos Tabus, das Leis a serviço de uma classe dominante cuja obediência leva-nos preguiçosamente a conceber a Sociedade como uma Máquina que decide quem é normal & quem é anormal. Para a Sociedade Utilitarista do nosso tempo, a prova máxima de normalidade é a adaptação do indivíduo à família & à comunidade. Numa sociedade assim estruturada, todas as virtudes, digo Todas, estão a serviço do Princípio de Utilidade (O1, 130).

Ora, se todas as virtudes são definidas segundo o princípio da utilidade pública, o vício representa, por oposição, o princípio do prazer. Assim, considerado anormal para a sociedade, já que não se adapta às conveniências, o prazer conduz inevitavelmente ao crime. Daí que o vício passa a ser concebido como sinônimo de energia e de autonomia do indivíduo. O distanciamento das regras sociais e civis implica a extinção do remorso — sentimento inútil e próprio dos fracos, produzido por uma consciência ainda torturada pelo torniquete. O arrependimento nada mais é que medo de agir contra as proibições. Basta, portanto, anular tal sentimento para usufruir de um novo universo: "levei a imprudência e o crime, a libertinagem e a infâmia ao último grau; e se experimento algum remorso, declaro bem sinceramente que ele só se deve ao desespero de não ter feito mal o bastante" (III, 342). Trata-se do autorretrato de Noirceuil, que ecoa no autorretrato do eu lírico de "Ode a Fernando Pessoa":

> Resumirei para Ti a minha história:/ Venho aos trambolhões pelos séculos,/ Encarno os fora-da-lei e todos os desajustados,/ Não existe um gangster juvenil preso por roubo e nenhum louco sexual que eu/ não acompanhe para ser julgado e condenado;/ Desconheço exame de consciência, nunca tive remorsos, sou como um lobo dissonante nas lonjuras de Deus (O1, 24).

DO SENSUALISMO À EXPERIÊNCIA DO MAL

Para alcançar o gênero de transgressão ao qual Sade e Piva visam, é preciso contudo refinar o vício antes de amplificá-lo. Numa carta a sua mulher e em muitos de seus romances, o marquês desenvolve o "princípio de delicadeza":[14] um "refinamento sensual"[15] que conduz "cada um à sua própria libertinagem".[16] Trata-se, mais precisamente, de um desvio singular, irredutível às normas e capaz de impor ao deboche uma marca individual, um "sabor próprio".[17] Ou seja, toda ideia de prazer universal está excluída do conceito de "delicadeza", no qual a bizarrice impera sozinha. Se em Piva não encontramos o termo, a ideia lhe é bastante familiar. Primeiro pelo excesso das sensações descritas, depois pelas imagens de diversas percepções sensoriais misturadas e, por fim, pela singularidade destas. Na "Ode a Fernando Pessoa", os transportes da mesa são exacerbados pela contravenção do calote e pelo retorno da refeição ingerida suscitando uma "circulação perversa do alimento":[18] "Agora, vem comigo ao Bar, e beberemos de tudo nunca passando pelo caixa,/ Vamos ao Brás beber vinho e comer pizza no Lucas, para depois vomitarmos/ tudo de cima da ponte" (O1, 23). Em "O próprio Bodidarma respondeu", a "delicadeza" atinge um grau ainda mais elevado, quando comida e bebida são misturadas a fluidos corporais: "Só acredito na geleia genital/ ânus solar/ azeitona com pimenta & vinho rosé" (O2, 128). E para terminar esse "dandismo erótico",[19] chega-se às extravagâncias mais singulares. Em "Osso & Liberdade", o poeta traça o retrato de um libertino cujo princípio de delicadeza consiste em ser sodomizado por damas munidas de consolos, comer carne de tatu assada e colecionar amantes a fim de envenená-los:

> Onça Humana quis saber se Pólen conhecia um garoto meio/ pirado chamado Oscar Amsterdam que tinha vícios/ requintados & que gostava de ser comido por mulheres/ aparelhadas com falos de borracha & que gostava de se/ banquetear com carne de tatu assado no restaurante/ Sujinho aos sábados & colecionar amantes revisionistas para envenená-los [...] (O2, 60-61).

---

14. Cf. Delon, Michel. *Le Principe de délicatesse: Libertinage et mélancolie au XVIII^e siècle.* Paris: Albin Michel, 2011, pp. 15-16 e pp. 295-297.
15. Id., p. 15.
16. Id., p. 296.
17. Ibid.
18. Id. *Le savoir-vivre libertin*, op. cit., p. 178.
19. le Brun, Annie. *Soudain un bloc d'abîme, Sade.* Paris: Gallimard, 1986, p. 146.

O personagem sadiano que oferece um excelente exemplo de deboche pesquisado é Braschi, o papa Pio VI da *História de Juliette*. O desvio do herói se mostra ainda mais chocante já que ele é o próprio chefe da Igreja. Juliette narra a delicadeza coprofágica do pontífice durante seu primeiro banquete no Vaticano: "Era preciso com frequência que eu triturasse os alimentos que ele queria comer, eu os umedecia com minha saliva e os passava à sua boca. A minha se enxaguava com os vinhos que ele desejava beber, ele os injetava às vezes no meu cu e os engolia. Se por azar neles se misturavam alguns cocôs, ele ficava nas nuvens" (III, 868). Trata-se da mesma circulação perversa do alimento nuançada na lírica de Piva. Em Sade, porém, a coprofagia configura apenas o início da transgressão. A sensibilidade física, entendida como o efeito de um fluido elétrico que circula pelo corpo no interior dos nervos, implica um choque entre partículas elétricas. O choque mais violento possível dessas partículas produz o maior prazer possível e permite ao libertino sentir sua existência intensamente.[20] O vício está, por conseguinte, ligado intrinsecamente a este "intensivismo", ou seja, ao "ideal do maior choque dado ao recebido".[21] Em outras palavras, todas as vezes em que o libertino incita o choque mais violento possível numa vítima, ele provoca em seu próprio fluido elétrico, como num contragolpe, outro gênero de choque, cuja intensidade é equivalente, mas os inconvenientes nulos.[22]

Embora Piva não faça uso da noção de fluido elétrico, a relação entre prazer e eletricidade também lhe é familiar. O "Sindicato da Natureza" sustenta, por exemplo, que "Todos nós somos labaredas provocadas pelo curto-circuito do Desejo" (O3, 187). E em "O Minotauro dos minutos", o "êxtase açucarado" é colocado em contraposição ao "curto-circuito", à "escuridão" e ao "choque" (O1, 135). Toda a subversão que a poesia de Piva objetiva está, na verdade, impregnada desse "intensivismo" sadiano. No caso do poeta, o objetivo é "amplificar a intensidade do ato erótico para predispor o sujeito lírico ao delírio".[23] Para aumentar a transgressão, o choque deve ser cada vez mais intenso e pouco importa como ou à custa de quem. A radicalização do excesso na lírica do brasileiro passa, portanto, fatalmente pela violência. A respeito dos libertinos

---

20. Cf. Deprun, Jean. "Sade et le rationalisme des lumières". In: Leduc, Victor (Org.). *Raison Présente*, n. 3. Paris: Éditions Rationalistes, 1967, p. 81.
21. Ibid.
22. Id., pp. 82-83.
23. Moraes, op. cit., p. 158.

sadianos, Michel Delon explica: "A partir do momento em que todo 'prazer honesto' é recusado por princípio, é a transgressão que se torna motor do desejo e a narrativa é tomada por uma dinâmica vertiginosa que conduz sempre mais longe na agressão, na negação e na destruição das vítimas".[24] À imagem destas, a presa do eu lírico de "Afetando profundamente o emocional (Antínoo, ragazzo di marbro)" deve se humilhar e experimentar as impressões mais vivas possíveis: "suas coxas se retesam/ & você chora um pouco/ venha, lamba minha mão &/ se prepare para um milhão/ de comas loucas loucas" (O2, 38). Como o herói libertino, o eu lírico encontra seu prazer "através dos objetos externos e do eco interno que eles suscitam".[25] Por fim, basta comparar as paixões duplas, criminosas e assassinas de "Os Cento e Vinte Dias de Sodoma" com os "Apavoramentos de Coxas sex fiction & delírios" para proclamar Piva como o digno herdeiro do marquês nos Trópicos:

> Segunda parte, paixões duplas: 134. Ele só flagela meninos de catorze a dezesseis anos e os faz gozar em sua boca depois. Ele dá cem golpes em cada; ele recebe sempre dois ao mesmo tempo (I, 324).
>
> Terceira parte, paixões criminosas: 83. Ele lhe queima, com um fósforo, os pelos das pálpebras, o que a impede de ter qualquer descanso à noite, nem de poder fechar os olhos para dormir (I, 338).
>
> Quarta parte, paixões assassinas: 98. Um homem que gostava de queimar levemente retifica o suplício, assando suas vítimas sobre uma grelha […] (I, 364).
>
> Apavoramento n. 1: dezoito garotos & dezoito garotas foram emparedados vivos/ em caixas construídas com chicletes que só Adams fabrica &/ tostados dentro de um porão de arsênico & cascavéis (O2, 54).
>
> Apavoramento n. 2: quinze adolescentes de ambos os sexos foram chicoteados na/ bunda por batalhões da TFP que os insultavam enquanto/ trezentos rapazes & moças de seita imperialista Igreja Católica/ cortavam rodelas de cebola & colavam em seus olhos (O2, 55).

24. Delon. *Le Principe de délicatesse*, op. cit., p. 297.
25. Id. *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières* (*1770-1820*). Paris: PUF, 1988, p. 281.

Postas todas essas semelhanças, cabe reconhecer que a poética de Piva é muito mais nuançada que a ficção romanesca do marquês. As ideias radicais dos libertinos são, pois, apenas insinuadas pelo eu lírico. Seguramente porque a poesia é um gênero mais sugestivo que o romance filosófico, cujos recursos permitem ao autor estender uma discussão, aprofundar um assunto ou precisar os detalhes escabrosos de uma orgia. A isso se acrescenta o fato de que os argumentos dos heróis sadianos se baseiam numa "ciência imperfeita", "intuitiva",[26] quase inteiramente retificada na época de Piva. Além disso, sabemos que o brasileiro fez empréstimos de inúmeras outras fontes, cujas influências podem facilmente suplantar a do marquês. É por isso que seria absolutamente equivocado reduzir a obra do escritor dos Trópicos à do romancista do velho mundo. Ainda assim, nosso trajeto demonstra que o legado de Sade na lírica de Piva é inequívoco. Afinal, tudo na obra do poeta é julgado pelas sensações. Nesse aspecto, pode-se dizer que a poesia do brasileiro se estabelece como um eco bicentenário do sensualismo sadiano.

Seja enfim lírica do desregramento ou prosa da transgressão, da virada do século XX ou do século XVIII, o importante é que tanto Piva quanto Sade fazem da arte da escrita "a mais fascinante Orgia ao alcance do Homem" (O1, 129) e mergulham o leitor num "delírio do qual [...] é impossível se dar conta" (III, 311). Diante desse magnífico banquete, só nos resta escolher nosso prato e, a exemplo do poeta, abrir os olhos e dizer "Ah!" (O2, 22).

Clara Carnicero de Castro é doutora em Filosofia pela USP. Realizou estágio doutoral e pós-doutoral na Universidade Paris-Sorbonne IV e, atualmente, dá continuidade ao pós-doutorado na USP. É autora dos artigos "Le Fluide électrique chez Sade" (*Dix-Huitième Siècle*, n. 46, 2014) e "Entre le Crime et la sensibilité: Les paradoxes du personnage de Clairwil" (*Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n. 2, 2013), além do livro *Os libertinos de Sade* (Fapesp/Iluminuras, no prelo).

26. Deprun, Jean. "Sade et la philosophie biologique de son temps". In: *De Descartes au romantisme: études historiques et thématiques.* Paris: J. Vrin, 1987, p. 147.

O tropismo tropical dos malditos franceses

Camille Dumoulié

Resumo: Tropo, tropismo e tropical são termos que partilham a mesma raiz etimológica, remetendo simultaneamente ao giro e ao movimento. A experiência limite das formas, da linguagem e do afeto levou os "malditos" franceses a fazerem do "tropo", da figura retórica, uma força do devir e da metamorfose que os colocou em contato com a vitalidade, imaginária ou real, dos Trópicos.
Palavras-chave: Tropulsão; François Villon; Antonin Artaud; Lautréamont; Jorge Amado

Résumé: *Trope, tropisme et tropical sont des termes qui ont la même racine étymologique, signifiant à la fois tour et mouvement. L'expérience limite des formes, du langage et de l'affect a poussé les "maudits" français à faire du "trope", de la figure de rhétorique, une force de devenir et de métamorphose qui les a mis en connexion avec la vitalité, imaginaire ou réelle, des Tropiques.*

Abstract: *Tropo, tropism, and tropical are terms that share the same etymological root, referring simultaneously to rotation and movement. The borderline experience of forms, language and affection led the "damned" Frenchmen to make of the "tropo", of the rhetorical figure, a power of becoming and of metamorphosis that put them in contact with the Tropics' vitality, imagined or real.*
Keywords: *Tropulsion; François Villon; Antonin Artaud; Lautréamont; Jorge Amado*

Os termos "tropo", "tropismo" e "tropical" têm todos a mesma raiz etimológica, isto é, o substantivo grego *tropos*, que significa "volta", "movimento", e o verbo *trépô*, que significa "girar", "dar uma direção".

Na retórica, um tropo é um recurso de linguagem que opera uma modificação no sentido usual de uma palavra. A metáfora, comumente definida como uma passagem do sentido próprio para um sentido figurado, constitui a figura emblemática do tropo. Este inclui, segundo o Littré, "certas formas de linguagem que dão ao discurso mais graça e vivacidade, deslumbramento e energia". Trata-se a*í*, como diziam Du Bellay e Ronsard, de "ilustrar" a língua "com comparações adequadas de descrições floridas, isto é, enriquecidas de passamanarias, bordados, tapeçarias e entrelaçamento de flores poéticas, tanto para representar a coisa quanto para o ornamento e o esplendor dos versos".[1] Podemos observar o quanto essas flores poéticas entrelaçadas remetem às paisagens floridas dos trópicos. Mas o tropo não tem só uma função ilustrativa ou de ornamentação. Também serve para dar vivacidade, movimento, ao discurso – em outras palavras, para deixar a vida penetrar na linguagem. Essa busca da vivacidade e da intensidade das figuras conduz às vezes a um desvio, uma transgressão da língua, e a palavra *tropos* também pode ser traduzida por "desvio".

Na astronomia, os trópicos são as duas linhas circulares em ambos os lados do equador que representam os limites dentro dos quais se inscreve o movimento do sol. Quando ele atinge a primeira linha, parece retornar para a segunda. Neste caso, como em muitos outros, os trópicos implicam uma experiência dos limites, e como um eterno retorno, uma força compulsiva que relança o movimento ao atingir o ponto-limite.

Essa identidade etimológica do tropo e do trópico será a base da minha fala, que pretende demonstrar que a experiência limite das formas, da linguagem e do afeto conduziu os "malditos" franceses a fazerem do tropo, da figura de retórica, uma força de devir e de metamorfose. O que os conectou com a vitalidade, imaginária ou real, dos trópicos. De tal forma que se pode até falar de um autêntico "tropismo".

Esse último termo, sempre segundo a etimologia, designa, na botânica e na etologia, o movimento das plantas e dos bichos, quando, por exemplo, são atraídos pela luz ou se dirigem para ela. Nathalie Sarraute foi quem o introduziu na literatura, particularmente no seu livro intitulado *Tropisme* (1939), para descrever "uma reação psicológica elementar pouco exprimível".

---

1. RONSARD, *Sonnets pour Hélène*, II, pp. 60-64.

Veremos então que existe um verdadeiro tropismo tropical dos "malditos" franceses (1), que se exprime através de uma poética vitalista dos devires que também é uma poética do excesso (2). Esse tropismo é um efeito daquilo que um dos últimos malditos franceses, Antonin Artaud, chama de "tropulsão", ou seja, uma pulsão excessiva de vida que é o outro lado da pulsão de morte. Assim, o desejo tropical deve se manter na condição de um tropismo, sem outro lugar de realização que não seja o espaço poético do tropo onde só a pulsão de morte se torna uma "tropulsão" de vida (3).

1. O TROPISMO TROPICAL

Quando Eliane Robert Moraes me deu o título desse belo projeto cuja iniciativa foi inteiramente dela, pensei numa frase de Artaud que, no final da vida, buscava inventar uma língua estrangeira dentro da própria língua francesa, que ele chamava "Daomé com dicção do Francês atual"[2] e que ele definia como um "canto / cantarolado / secular / não litúrgico, não ritual / não grego / entre negro / chinês / índio / e francês Villon".[3] Artaud, que tinha visitado os índios Tarahumaras no México e que, no final da vida, tinha desenhado o seu autorretrato como Inca, parecia procurar nos sotaques e nos ritmos tropicais um recurso para revitalizar a língua francesa e fazê-la delirar. Eu gostava de pensar que era possível traçar, entre o primeiro e o último dos "malditos" franceses, Villon e Artaud, uma espécie de linha tropical, um tropismo tropical. Um sonho um pouco louco, já que a América ainda não tinha sido descoberta quando Villon morreu, e os outros trópicos permaneciam ainda bem pouco explorados. No entanto, existe sim um François Villon dos trópicos. Encontrei-o no romance de Jorge Amado, *Farda fardão camisola de dormir.*

Esse romance, publicado em 1980, se passa nos anos 1940, depois da derrota francesa e durante a ditadura do Estado Novo no Brasil. Ele conta, de um modo heroico-cômico, a luta entre dois generais para alcançarem o posto na Academia deixado vago pela morte do poeta Antonio Bruno, vítima de um enfarte ao saber da tomada de Paris pelas tropas nazistas, no momento em que termina de escrever o título de seu último poema: "A camisola de dormir". Antes do final do romance, uma senhora

---

2. ARTAUD, Antonin. *Œuvres Complètes*, t. XXI. Paris: Éditions Gallimard, 19, p. 151.
3. Id., *Cahiers d'Ivry. Février 1947-mars 1948*, t. 1. Paris: Éditions Gallimard, 2011, p. 150.

da alta sociedade brasileira traz a um acadêmico uma coletânea de poemas eróticos que Bruno havia escrito em Paris em honra dela, prevendo uma publicação póstuma. Assim, contrapondo-se à derrota conjunta e grotesca dos dois generais postulantes à Academia brasileira, o romance relata a história de amor, ou melhor, de sexualidade tórrida, tropical, entre Bruno, quando era um jovem poeta brasileiro boêmio vivendo num pequeno sótão do Boulevard Saint Michel, e a rica senhora brasileira, que tinha ido a Paris para tentar esquecer o tédio da sua vida conjugal. Depois de um baile à fantasia onde ela se vestiu de Maria de Médicis pintada por Rubens, o jovem Bruno a leva para seu quarto e a possui furiosamente:

> Na barra da manhã, Mariana se encontrou, Rainha pela metade, escrava da cintura para baixo, no leito do moço dançarino, vagabundo e gigolô, François Villon dos trópicos, como ele, gaiato, se intitulava a rir, após ter subido, bêbada e irresponsável, os seis íngremes lances de corroídos degraus, até a mansarda no sexto andar do Hotel Saint Michel.[4]
>
> Assim teve início a bacanal, durou três meses.[5]

A não ser a vida de boêmio, Bruno não tinha muita coisa em comum com um "maldito" à la François Villon. No entanto, da mesma forma como o dionisismo tropical da sua juventude só foi revelado depois da morte, também postumamente, num teatro do Rio, foi lido um dos seus últimos poemas proibidos no Brasil, "Canto de amor para uma cidade ocupada", escrito em protesto contra a entrada dos alemães em Paris. E será outra amante sua, uma atriz, que, depois da representação, provocará o escândalo ao lê-lo no palco: "Impossível descrever a comoção do público, ninguém esperava, declamado do palco do Teatro Fênix, o poema maldito".[6]

Mas a ligação de Bruno com os poetas malditos se revela sobretudo na sua sexualidade tropical que se alimenta da fonte poética dos malditos franceses:

> Três meses durante os quais Mariana se entregou e recebeu, recuperando os anos perdidos. Nada desejava senão estar na mansarda do poeta, do rapazola, do menino da Bahia que *le bon Dieu* de France lhe enviara pela mão fraterna de Silvia. Enchia-o de

4. AMADO, Jorge. *Farda fardão camisola de dormir*. Rio de Janeiro: Record, 1980, p. 218.
5. Id., p. 219.
6. Id., p. 191.

presentes, bebia-lhe palavras e versos. Beliscada, mordida, lambida, chupada, penetrada, cavalgada, cavalgando, cada noite uma estreia, uma nova sensação, os sabores tão diversos, as diferenças de buquê – e tudo em francês, língua na qual nenhuma palavra referente ao amor é obscena: *le beau vit et le gentil con, la verge et la chatte, la rosette et les feuilles de rose, les nichons et les cuisses, la motte, le cul*. Bruno dizia-lhe poemas eróticos de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Apollinaire: "*tes fesses lourdes comme des fromages de Hollande*" e os praticava: "*ma queue éclatait sous tes lèvres/ comme une prune de Juillet*". Mariana aprendia e repetia com o acento das freiras do Des Oiseaux onde estudara francês: "*mon cul s'éveille au souvenir/ d'une inoubliable caresse*". Maravilha, adormecer nos braços de Bruno, despertar ao toque da língua exímia: "*Ah comme c'est bon*".

Cama de gigolô e de balzaquiana, de vagabundo e de bacante, gana e cio, fome e apetite. Não lhe bastando a poesia dos outros, Bruno compôs para Mariana uma coroa de sonetos dissolutos, onde cantou detalhe por detalhe seu corpo magnífico, dando rima e metro libertinos ao romance parisiense do François Villon da Bahia e da Maria de Médicis de São Paulo, vivido no Boul'Mich.[7]

É verdade que Bruno representa o exemplo do tropismo parisiense dos poetas tropicais, particularmente dos brasileiros; mas, ao mesmo tempo, revela um certo tropicalismo dos malditos franceses. Aqui apresentarei um breve panorama dessa linhagem, começando por Sade, para quem a natureza tem todas as características de uma natureza tropical, violenta e excessiva, que destrói para melhor recriar e transformar a matéria e as formas do vivo. Ela é, nessa acepção, uma instância ética e metafísica que ordena ao homem a prática de homicídio e a destruição como princípio vitalício de regeneração e metamorfose. Sade traz para o seu apogeu aquela experiência do sublime natural que, de Burke a Schiller e Nietzsche, conduz à visão dionisíaca do homem e da Natureza, que, ao longo do século XVIII, sempre faz referência à violência da natureza tropical.

Como lembrou Jean-Paul Manganaro, a viagem de Baudelaire no navio *Paquebot-des-Mers-du-Sud*, que o levou para os trópicos, alimenta mais do que um imaginário exótico: nutre um verdadeiro tropicalismo atestado em poemas como "*Parfum exotique*", "*A une Dame créole*" e, naturalmente, "*A une Malabaraise*", cuja

7. Id., pp. 219-220.

figura epônima encontra sua encarnação em Jeanne Duval, a Vênus Negra, de um ponto de vista erótico, exótico e sexual.

> Como eu descia pelos Rios impassíveis,
> Não me senti mais guiado pelos sirgadores:
> Índios gritando os fizeram alvos visíveis,
> Tendo-os pregado nus aos seus postes de cores.[8]

Naqueles trópicos, o "barco ébrio" termina o seu périplo comercial e inaugura a sua deriva poética, ao invés do Rimbaud que cumpre a sua deriva mortal para os trópicos depois de terminar o percurso poético.

Desesperado pela decadência da cultura ocidental, Artaud pensou encontrar nas forças mágicas da terra mexicana o poder regenerador da vida e da poesia. A participação nos rituais dos índios Tarahumaras o submeteu ao que ele chama de "crivo da suprema expropriação", para melhor cumprir o seu destino sacrificial, em conformidade com o estatuto de poeta maldito que ele reivindicava.

2. METÁFORA, METAMORFOSE E DEVIR

Mas, para iniciar o segundo tempo do meu raciocínio, queria examinar o caso de um desses malditos, tão sintomático que se podia falar a seu respeito recorrendo a uma palavra de Bachelard, de um verdadeiro "complexo" tropical: trata-se de Lautréamont. Os trópicos não são, para ele, um destino sonhado, mas sim o lugar de uma origem. E, por duas vezes, o narrador dos *Cantos de Maldoror* faz lembrar isso, quando evoca "os gemidos graves do Montevideano",[9] e quando escreve que "O final do século XIX verá seu poeta [...]; ele nasceu nas margens americanas, na foz do Rio da Plata".[10] Os lugares que assombram Maldoror são inumeráveis e às vezes impossíveis de situar, mas, seja em Paris, no meio do oceano ou no grande Norte ártico, seguindo as metáforas e comparações, o espaço é atravessado por fulgores tropicais. Assim, Maldoror e o com-

---

8. RIMBAUD, Arthur. "Le Bateau ivre", "O barco ébrio", tradução de Oscar Gama Filho.
9. LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror et autres œuvres*. Paris: Booking International, 1995, p. 18.
10. Op. cit., p. 50.

panheiro vão pairando no céu como "dois condores dos Andes [...] entre as camadas atmosféricas na vizinhança do sol",[11] para fugir da terra, esse "penico rochoso onde se esforça o ânus trancado de cacatuas humanas".[12] Mais adiante, "os ventos estridentes de equinócio [...] mugirão como as manadas gigantes dos búfalos da pampa".[13] O narrador descreve depois a "caça ao negro fugitivo".[14] De maneira geral, a flora e o bestiário são povoados por camaleões, orangotangos e outras espécies tropicais. Falei de flashes na medida em que, para Lautréamont, metáforas e comparações não são imagens mas sim vetores de energia, blocos de realidade que participam do fenômeno de metamorfose no qual são incluídos o homem, o animal e o vegetal.

Esse vitalismo tropical está, sim, no centro do complexo de Lautréamont, tal como o analisa Bachelard: "É o excesso da vontade de viver que deforma os seres e que determina as metamorfoses".[15] "Como o movimento é o que importa, as metáforas são sempre tomadas na sua base animal, e nunca se sabe em que espécie do reino animal o desejo vai se efetuar [...]",[16] "Naturalmente, não se trata, para Lautréamont, de encontrar transcendências evaporadas; nossas fronteiras são vitais, biológicas; temos portanto que ultrapassá-las vital e biologicamente".[17] Aquele poder de metamorfose da metáfora é o apanágio do que Bachelard chama de "*poesia primitiva*".[18] Mas "*a primitividade na poesia é tardia*":[19] é preciso abrir mão dos livros e dos mestres para inventar uma "*poesia projetiva*", energética e dinâmica. Ela exprime a ligação vital que une biologia e poesia, e revela que "o ser vivo tem *um apetite de formas* pelo menos tão grande como um *apetite de matéria*".[20] Tornando sensível a continuidade original entre metáfora e metamorfose, Lautréamont "nos ajuda a desenhar essa linha de força que representa o esforço estético da vida".[21] "Ao longo dessa linha de força, deve-se sentir a

11. Id., p. 119.
12. Id., p. 120.
13. Id., p. 147.
14. Id., p. 164.
15. BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Paris: José Corti, 1995, p. 12.
16. Id., p. 24.
17. Id., p. 25.
18. Id., p. 53.
19. Loc. cit.
20. Id., p. 144.
21. Id., p. 143.

riqueza da matéria viva, que é a vida ardendo, a vida precisa que ataca, a vida sonhadora que brinca e que pensa".[22] Dessa maneira, a obra de Lautréamont ilustra uma função essencial da poesia moderna, cujos precursores incluem Baudelaire, e que "prova que o homem quer um devir [...]. Algumas poesias se concentram na transformação, outras na transfiguração. Mas o ser humano, por meio do verdadeiro poema, deve sempre sofrer uma metamorfose. A função principal da poesia é nos transformar".[23]

A meu ver, esse poder de metamorfose é o centro *poético* – no sentido forte e etimológico do verbo *poiein* – do tropismo tropical dos poetas malditos. E ele faz a ligação com os poetas "tropicais". Para citar apenas umas obras, quero evocar *Meu tio o Iauaretê* de Guimarães Rosa; vários textos de Clarice Lispector, incluindo prioritariamente *Perto do coração selvagem*; ou o conto "Alguém dorme nas cavernas" de Rubens Figueiredo, um conto que pertence à coletânea *O livro dos lobos*, ou ainda, para citar o repertório linguístico francês, *L'Esclave vieil homme et le molosse* de Patrick Chamoiseau.

Porém, também se podem mencionar esses outros poetas do espaço e dos devires que são os capoeiristas. Como já tentei mostrar,[24] a capoeira, essa invenção dos escravos negros do Brasil, é uma física dos devires animais pondo em jogo uma ontologia que se contrapõe à metafísica ocidental do Ser. Mais profundamente, essa concepção da *phusis* própria da capoeira encontra a sua fonte na cosmologia e nos rituais do Candomblé, que consistem em invocar os deuses da África para aceder ao devir-deus, devir-criança, devir-animal. Enfim, também incluo entre os poetas tropicais os povos da Amazônia cuja concepção do mundo e da natureza foi descrita por Eduardo Viveiros de Castro[25] como uma verdadeira "filosofia canibal", em que ética e física passam pela experiência do devir-animal. Poetas, eles os são todos, porque a experiência dos devires e das metamorfoses implica uma invenção poética e uma revolução linguística ou semiótica.

---

22. Loc. cit.
23. Id., pp. 104-105.
24. DUMOULIÉ, C. "A capoeira, uma filosofia do corpo", *Revue Silène*, 16 dez. 2006, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=67 & "Saudade do Berimbau. Nota musical em anexo a 'A capoeira, uma filosofia do corpo'", *Revue Silène*, 25 maio 2012, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=168.
25. Por exemplo em *Araweté: os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Anpocs, 1986.

3. A TROPULSÃO TROPICAL

Aquela energia que alimenta o tropismo tropical, que faz do tropo um instrumento de metamorfose e de devir, que conduz a uma subversão da língua sob o impulso de uma espécie de excesso de vida fazendo explodir o enquadramento linguístico, pode ser chamada, para utilizar a expressão de Artaud, de "tropulsão".[26] A pulsão, impulso cego do vivo, que obedece ao tempo do eterno retorno, ou seja, da compulsão de repetição, como o Sol que nunca deixa de girar e voltar entre os trópicos, é sempre "*trop*", para dizer em francês, ou, traduzindo, é sempre demais, para os seres vivos, e sobretudo para o ser humano que só sobrevive dentro do enquadramento da linguagem e da cultura. O impulso transbordante de vida da pulsão é destrutivo para o indivíduo e pode ser identificado com a pulsão de morte. No entanto, alimenta o poder irrefutável, irreconciliável e vulcânico do sujeito. De certa maneira, ele entrega a sua energia para o nada. Daí que Artaud possa afirmar: "Eu sou... uma tropulsão".

A pletora vital e destrutiva da natureza tropical retrata o paraíso perdido de um sujeito explosivo que estaria finalmente afinado com o poder da metamorfose da pulsão que movimenta o vivo, num interminável "morra e advenha!". A finalidade de todos os devires – animal, mulher, criança, negro, índio – é o que Deleuze e Guattari chamam de "devir-imperceptível" – definição eufemística da pulsão de morte. "Maldito" é quem assume o seu destino sacrificial tornando-se o suicidado voluntário da sociedade. O tropismo tropical é uma das expressões desse desejo de morte gloriosa, primitiva, sublime, dionisíaca, em que o gozo último da carne corresponderia ao gozo original do verbo poético. Neste sentido, os trópicos são o "Real", no sentido lacaniano do termo, ou seja, o impossível, o inominável, onde acaba a poesia: fim da vida poética de Rimbaud na Abissínia; desfalecimento de Artaud nos Tarahumaras que o teriam enfeitiçado; morte espiritual de Gauguin no Taiti. O "barco ébrio" naufraga nos trópicos, mas vive eternamente no poema que leva o sujeito poético (autor e leitor) na deriva de um devir-tropical, onde ele percorre os elementos, a fauna e a flora até um devir-imperceptível que o poema torna eterno.

---

26. O termo "tropulsion" vem de um texto de 1947 em que Artaud escreve: "Je suis un corps/ une masse / un poids/ une étendue/ un volume" etc., uma lista que termina por "une tropulsion", in: Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, "Quarto", Gallimard, 2004, p. 1492.

Eu choquei-me, sabei vós, com incríveis Floridas
Mesclando flor com olhos de pantera e humanas
Peles![27]

Poeticamente, vejo nesses versos a ligação entre as "descrições floridas, isto é, enriquecidas de passamanarias, bordados, tapeçarias e entrelaçamento de flores poéticas" que evocava Ronsard a propósito dos tropos que ilustram a língua, e o devir-onça, jaguar ou lobo que já foi evocado. Em outras palavras, o tropismo tropical implica uma resistência à tentação exótica dos trópicos. "Não se vai embora", como dizia Rimbaud neste trecho de *Une Saison en enfer* onde ironicamente evocava o retorno da impossível viagem nos trópicos:

> Regressarei, com membros de ferro, pele sombria, ar furioso: pela minha máscara, me julgarão de raça forte. Terei ouro: serei ocioso e brutal. Mulheres cuidam desses ferozes enfermos que voltaram dos países quentes. Me envolverei nos assuntos políticos. Serei salvo.
>
> Agora sou maldito, tenho horror à pátria. O melhor é dormir bem embriagado na praia. Não se vai embora.[28]

O tropismo tropical é um efeito da embriaguez do litoral cuja borda nunca é ultrapassada, tal como o Sol que não ultrapassa as linhas dos trópicos. Atesta uma experiência dos limites que dá à função trópica da linguagem o seu valor e sua força de real. O tropismo tropical é, portanto, um fenômeno essencialmente poético, implicado dentro do tropo, e pelo tropo. Os limites da figura poética contêm o excesso transgressivo da pulsão que penetra a linguagem. Mas essa figura poética só tem valor poético se, na sua borda, tiver contato com o real. Assim, a literatura, como escrevia Lacan no seu texto "Lituraterra", é um fenômeno de litoral: ela fica circunscrita no literal, mesmo quando tem o seu limite como alvo, de maneira que "a escritura é, no real, o ravinamento do significado",[29] Lacan

---

27. RIMBAUD, Arthur. "O barco ébrio", op. cit.
28. Id., *Une saison en enfer*. Paris: Le livre de Poche, 1998, p. 52.
29. J. Lacan, *D'un discours qui ne serait pas du semblant*, *Le séminaire*, livre XVIII. Paris: Le Seuil, 2006, p. 122.

explica: "O que se evoca de gozo até que se rompa um semblante, é isso o que no real apresenta-se como ravinamento".[30]

•

Todos aqueles ravinamentos, todos aqueles sulcos, que as chuvas tropicais vão escavando no solo do Brasil, o que serão, senão convites para produzir significantes capazes de ravinar, de escavar, o significado? Tendo eu atendido a esse convite, retorno ao Brasil muitas vezes para acolher as chuvas tropicais. Mas temo não ter produzido significante algum suscetível de ravinar o significado. É por esta razão que eu não sou um maldito. Ainda não...

Tradução do francês para o português: Simon Berjeaut.

Camille Marc Dumoulié é professor de literatura comparada da Universidade de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, onde dirige o centro de pesquisa "Literatura e Poética Comparadas". É diretor editorial da revista *Silène*, da coleção "Literatura e Ideia" (Editions Desjonquères, Paris) e da coleção "Literatura e Poética Comparadas" (Presses Universitaires de Paris Ouest-Nanterre-La Défense)0. Publicou livros sobre Nietzsche, Artaud, Don Juan, literatura e filosofia, e no Brasil: *O desejo* (Vozes, 2005).

30. LACAN, J. "Lituraterre", *Autres écrits*. Paris: Le Seuil, 2001, p. 17.

Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária

Eliane Robert Moraes

Resumo: No Brasil, a fabulação literária em torno da prostituta recorre com particular frequência às referências francesas. Da cortesã trágica, que aclimata a heroína de Dumas à paisagem tropical oitocentista, ao primado da "francesa", que inaugura o perfil da meretriz moderna nas letras do país, essas referências passam por deslocamentos significativos.
Palavras-chave: erotismo; prostituta; cortesã; Pedro Nava; Hilário Tácito; Mário de Andrade

Résumé: *Au Brésil, l'imaginaire littéraire autour de la prostituée fait souvent référence au domaine français. Depuis la courtisane tragique, héroïne de Dumas acclimatée au paysage tropical du dix-neuvième siècle, jusqu'à la suprématie de la « Française » qui inaugure la figure de la prostituée moderne dans la littérature nationale, ces références connaissent d'importants déplacements.*

Abstract: *In Brazil, the literary fabulation around the prostitute recurs with particular frequency to French references. From the tragic courtesan, that acclimates the Dumas's heroine to the 1900's tropical landscape, to the primacy of the "Frenchwoman," who inaugurates the modern prostitute profile in the country's writing, those references pass by meaningful displacements.*
Keywords: *eroticism; prostitute; courtesan; Pedro Nava; Hilário Tácito; Mário de Andrade*

É digno de nota que uma das definições mais ousadas da prostituição já esboçadas na literatura brasileira se encontre em meio às rememorações de uma infância vivida no início do século XX numa cidade do interior do país. Seu autor é Pedro Nava (1903-1984) e o livro em questão é *Balão cativo*, o segundo da série de sete volumes que compõem uma das mais importantes obras memorialísticas das letras nacionais. Publicado originalmente em 1973, o título aborda as primeiras décadas da vida do escritor na cidade de Juiz de Fora, em Minas Gerais. Entre as suas lembranças, lê-se uma notável passagem que descreve a inesperada entrada da criança nos domínios obscuros do amor venal.

O cenário onde se encontram o menino Nava e seu primo Tonsinho é uma garagem. O local fascina as crianças com seus aparatos mecânicos cheirando à benzina, óleo, fumaça e gasolina, em meio a outros signos da virilidade que se oferecem também aos demais sentidos. Ali, segundo o autor:

> reinava um mecânico, lusíada de grandes bigodes, fala macia e verbiagem porca. Um dia eu ouvi distintamente a palavra. Puta. Foi como um rebentar de mina subterrânea. Eu devia, certo que devia, saber qualquer coisa que não enfocava. Puta. Talvez nessas quatro letras estivessem, em síntese formal, as verdades difusas que eu ainda não configurava. Era isso. Puta. Eram certas alusões sibilinas dos grandes. A pressa com que éramos postos para dentro quando apareciam, tangidos pelas pedras dos moleques, cachorros presos pela bunda. Aquelas carreiras rubras do galo, seu pulo triunfal sobre as galinhas submetidas, o tremor das penas. O ovo, o mistério do ovo. Os panos sangrentos escamoteados como se tivessem servido a um assassinato. Puta. Era aquilo. Não resisti e perguntei. O que que é puta, seu Antônio? Ele nem hesitou. Putas, *mó m'nino*, são mulheres que dão. Mais não disse e deixou-me perplexo. A mim e ao Tonsinho. Dão o que? santo nome de Deus! Que dão elas? Esse dar intransitivado e assim reticente perturbou-nos profundamente".[1]

O primo, mais velho dois anos, mas igualmente perturbado, propõe que esclareçam tais mistérios nos dicionários guardados no escritório do avô. Para lá seguem os dois na calada da noite, enquanto os adultos jantam, e o primeiro volume que lhes cai às mãos é o "Faria", quer dizer o *Novo dicionário da língua portuguesa*, de Eduardo de Faria, na edição de 1851. O contato com as palavras gera novos sentimentos e interrogações:

---

1. NAVA, Pedro. *Balão cativo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 84-85.

Fomos ao verbete e oh! deslumbramento: abriram-se os batentes das remissões e fomos mandados a meretriz. Procuramos a letra *M* depois de nos termos enfronhado às pressas de putanheiro, putaria, putear, putinha, puto. Com meretriz ficamos verdadeiramente edificados e o Tonsinho e eu olhamo-nos graves como sábios no limiar das descobertas definitivas. Então, era aquilo mesmo. Lá estava.

MERETRIZ, s. f. (Lat. *meretrix*, *cis*, de *merx*, *cis*, mercadoria, ou mercês, paga) prostituta, mulher que concede os seus favores obscenos por dinheiro; puta; mulher-dama.

Não largamos mais o dicionário. Íamos de letra em letra procurando tudo que se relacionasse com os favores obscenos. […] Fazíamos descobertas sensacionais, mas que nos lançavam logo em terríveis dúvidas e juízos temerários, como no caso dos verbetes *fodindicul* e *fodincul*. Do último se dizia que era '*adj. dos 2 g.* (ant.) sodomita agente; puto agente'. Considerávamos a palavra agente como inseparável de executivo. Agente executivo era o presidente da Câmara. Mas então o doutor... Será possível?[2]

Presididos por essa exaltação de espírito, os meninos prosseguem uma exploração libidinosa e lexical que parece não encontrar termo. Desnecessário observar a riqueza de tal passagem que propõe, entre outras, uma chave fundamental para se entender a presença da prostituta na literatura a partir do modernismo. Vejamos por quê.

"Putas, *mó m'nino*, são mulheres que dão" – diz o mecânico lusitano para enorme surpresa de seus pequenos interlocutores que se inquietam profundamente com a ideia de um "dar intransitivado". Remetida imediatamente para o corpo da língua, essa definição do amor venal se impõe nos curiosos ouvidos dos garotos, insinuando uma significação que prescinde de qualquer complemento, como se encerrasse um significado absoluto. Ou seja, na qualidade de verbo intransitivo, o dar prostituto dispensaria a concorrência de qualquer objeto para se apresentar como um ato completo em si mesmo.

Mas o tal ato, cercado por mistérios, é igualmente qualificado de "reticente", o que não deixa de abalar sua suposta completude, colocando em dúvida a pertinência daquela forma de predicação. A resposta direta do português repercute em sentidos diversos, obscurecendo a clareza do enunciado. Por certo, a suspeita de que ela porta um sentido proibido concorre ainda mais para desorientar seus ouvintes.

2. Id., p. 86.

Não surpreende, pois, que tal concepção perturbe as crianças. Nela, tudo parece improvável, a começar pelo fato de que, sendo a prostituta relacionada à troca mercantil, para o senso comum sua prática está implicada num jogo em que o ato de dar impõe um objeto e este, uma contrapartida, no mais das vezes em moeda. Quem paga paga por alguma coisa. Não se trata, pois, de uma "mulher que concede os seus favores obscenos por dinheiro", conforme se lê no verbete proposto por Eduardo de Faria em meados do Oitocentos? Assim concebida, nessa versão do senso comum, a prostituição jamais poderia prescindir do complemento que a definição de Nava lhe retira sumariamente, ao mesmo tempo em que esvazia o sentido de troca que subjaz ao seu *métier*.

A expressão forjada pelo escritor mineiro supõe, portanto, deslocamentos significativos com relação a essa figura, demandando reflexão. Antes de tudo, convém lembrar que tais deslocamentos de sentido se devem, em muito, à expressiva distância temporal entre a edição consultada pelos meninos e o livro em que Nava rememora sua infância. Da publicação do dicionário, em 1851, às memórias do autor septuagenário, datadas de 1973, passando pelas peripécias de seus personagens nas primeiras décadas do século XX, transcorre mais de um século. A verdade é que, ao longo desse período, o imaginário artístico e literário em torno da prostituição passou por mudanças radicais e a reles meretriz oitocentista se viu transformada em um mistério acima de toda compreensão, só comparável aos grandes enigmas humanos.

Nava não foi alheio a essa tópica, contemplando-a de forma notável na mesma passagem de *Balão cativo* quando associa a simples menção à palavra "puta" ao "pulo triunfal do galo sobre as galinhas submetidas, o tremor das penas. O ovo, o mistério do ovo". Ou então, para citar só mais um exemplo, quando menciona os igualmente obscuros "panos sangrentos escamoteados como se tivessem servido a um assassinato". As duas analogias, capturadas ao sabor do espanto infantil, de fato parecem resumir os desígnios secretos de Eros e de Tânatos: se a obscura simplicidade do ovo remete à insondável "origem do mundo", o sangue que se furta à visão, sugerindo ultrajes extremos, não deixa de evocar o inexorável "mistério da morte". Escusado dizer que ambas as imagens aparecem aqui manifestamente associadas ao sexo, estabelecendo uma relação de fundo entre tais segredos e a prostituição.

Importante observar que, se a prostituta surge aí como um significante intenso e inequívoco dos grandes mistérios humanos, nessa concepção ela parece só ter direito de existência como significante. Vale dizer que, na contramão de todo realismo, a longa passagem do livro de Nava não traz sequer uma personagem que encarne a meretriz. Assim, encerrada em seu absoluto, a palavra toma o lugar do referente para instaurar

uma realidade própria, fechada em si mesma, que já não depende do que está fora de si ou, se quisermos voltar à gramática do intransitivo, que prescinde de qualquer complemento. Daí que a puta venha a ser repetidamente pronunciada, lida, soletrada, dicionarizada e desdobrada em tantas outras expressões, mas nunca representada.

Nem personagem, nem referente, nem presença, essa misteriosa figura se impõe aí na sua potência de palavra. Sabemos obviamente que isso não é pouco, já que nunca é pouco tudo aquilo que uma palavra pode carregar, e ainda mais quando pertence ao vocabulário das atividades clandestinas ou proibidas. Não é por outra razão que os meninos se entregam à leitura dos verbetes do dicionário com a avidez de quem visita um bordel pela primeira vez.[3]

Não obstante seu cenário de fundo seja francamente tradicional, tal concepção é decididamente moderna. E se Pedro Nava encabeça a lista de escritores brasileiros que melhor esboçaram uma definição moderna da prostituta, isso acontece porque, quando ele escreve, uma nova forma de se pensar literariamente essa figura já está definitivamente consolidada. Interessa aqui observar que, no Brasil, esses deslocamentos se conectam em profundidade com matrizes literárias francesas que, já desde o final do Oitocentos, abrem mão do intuito de representar a prostituição para concebê-la em outro patamar de pensamento. Acompanhar os principais passos dessas transformações significa também testemunhar a criação de um mistério.

•

Entre as mudanças que abalaram a paisagem sensível europeia no final do século XIX, uma das mais inquietantes diz respeito à fabulação literária sobre a prostituta. Talvez esse tenha sido, inclusive, um dos imaginários que mais se transformaram no período, marcando o ocaso das cortesãs romanescas que, dotadas de uma nobreza de alma sem

3. Significante equívoco, obscuro e insaciável, a palavra *puta* e seus desdobramentos parecem subverter sua função abstrata de signo para ganhar um corpo próprio que, no limite, substitui o corpo real. Vale para ela o que L. Frappier-Mazur diz para as palavras obscenas em geral: "ao contrário das outras palavras, a palavra obscena não só representa mas é a própria coisa". Cf. "Verdade e palavra na pornografia francesa do século XVIII", In: Lynn Hunt (Org.). *A invenção da pornografia: A obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999, p. 137. Desenvolvi o tema no artigo "Puta, putus, putida: Devaneios etimológicos em torno da prostituta". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, v. 69, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2013.

par, não mediam esforços para sacrificar as promissoras carreiras – e mesmo as vidas – em função de seus amados.[4] Assim, se a gloriosa aparição de Marguerite Gautier na cena simbólica da metade do século representou o auge desse tipo de personagem, não menos digno de nota foi seu declínio nas décadas seguintes. A partir de meados do Oitocentos, o mito hegemônico da prostituta redimida pelo amor foi perdendo espaço para uma imaginação complexa e plural que impedia o confinamento dessa mulher numa só imagem.

Por certo, um tal deslocamento seria improvável não fossem as expressivas alterações que se evidenciavam igualmente no gosto de um público cada vez menos identificado com as virtudes das heroínas românticas. Se a fabulação sobre a prostituta mudava nos livros era porque sua percepção nas ruas também passava por significativas transformações.[5] Lembra Alain Corbin, em seu clássico estudo histórico sobre o tema, que, na França, "o período que se estende aproximadamente de 1869 a 1914 assistiu ao aparecimento de uma nova demanda em termos de prostituição; mudança mais qualitativa que quantitativa; demanda de outra natureza social e mental que suscitou condutas consumistas de maior visibilidade e mais apreciadas pelo olhar burguês".[6] É de se crer que as novas exigências em termos do amor venal tenham tido forte repercussão nas duas pontas do sistema literário, ecoando tanto nos autores como nos leitores.

Afinal, a figura da cortesã de boa índole, disposta a tudo para fazer valer seus ideais amorosos, havia se tornado por demais inverossímil quando confrontada com as protagonistas da cena histórica. Já no início do Segundo Império, a capital fran-

---

4. Exemplos da prostituta redimida abundam na literatura francesa da primeira metade do Oitocentos, entre os quais ganham destaque as personagens Marion de Lorme, cujo nome dá título à famosa peça de Victor Hugo (1831), a Fleur de Marie do igualmente célebre folhetim *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue (1842-43) e, obviamente, a Marguerite Gautier de *La Dame aux Camélias* de Alexandre Dumas (romance, 1848; peça, 1852), que dispensa apresentações não só na França, mas também no Brasil, onde se tornou uma referência importante no teatro e na literatura da segunda metade do século.

5. Vale enfatizar aqui a aproximação entre "fantasia" e "percepção" que conecta de forma pertinente a literatura e a história, sem tratar a primeira como reflexo da segunda mas igualmente sem absolutizar as autonomias de cada campo. Como propõem as sábias palavras de Corbin: "*en matière sexuellle, la mesure des phénomènes dépend plus du dégre de perception et des fantasmes des observateurs que de la réalité des faits*". CORBIN, Alain. *Les Filles de Noce: misère et prostitution au XIXe siècle*. Paris: Flammarion, 1982, p. 300.

6. Id., p. 300.

cesa viu nascer um novo tipo de oferta sexual, pactuada com o apetite burguês para o consumo e o prazer. As antigas *maisons de tolérance*, regulamentadas pelo Estado, foram substituídas pelas sedutoras *maisons de rendez-vous* que, fora do controle estatal, pediam formas de fiscalização mais afinadas com o padrão de desejo masculino que emergia então.

Para atender a essa demanda, uma nova mulher surgia, circulando à vontade entre os redutos reservados e as ruas parisienses, onde ficava exposta às fantasias dos passantes. Ousada, nada nela evocava a pureza de sentimentos guardados em segredo no fundo do coração: ao contrário, "exibindo-se ostensivamente pelos amplos bulevares criados pelo barão Haussmann, a cortesã de 1860 era uma ofuscante construção artificial". A prostituta tornava-se então uma popular personalidade pública, cujos feitos escandalosos alimentavam as crônicas diárias da imprensa. Sua espetacular teatralidade saltava aos olhos e, se atraía em particular os artistas, era "porque obscurecia o animal libidinoso que eles imaginavam ocultar-se por debaixo da superfície sintética". Não surpreende, pois, que as representações em torno de sua figura buscassem dar conta desse duplo papel: como observa Charles Bernheimer, "ela era associada tanto com a biologia e o instinto mais primitivo quanto com o disfarce dessa base natural que lhe ofereciam as máscaras da invenção artística masculina".[7]

Ora, uma vez desdobrada em duas faces, a personagem ficou suscetível a outras fantasias e a novos desdobramentos, como efetivamente ocorreu com notável vigor nas artes e na literatura da época. Não cabe aqui um exame aprofundado do tema, mas vale a pena ao menos mencionar brevemente dois nomes das letras francesas que estão na origem desse imaginário novo e multifacetado.[8]

Na prosa de ficção, talvez se possa apontar Balzac como o autor, por excelência, da transição entre o velho e o novo paradigma. De fato, seu conhecido romance de tom melodramático, *Splendeurs et misères des courtisanes*, escrito entre 1845 e 1847, já confronta dois tipos francamente distintos um do outro: de um lado a cortesã Esther, que,

---

7. BERNHEIMER, Charles. "Prostitution in the Novel". In: Denis Hollier (ed.). *A New History of French Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1994, p. 781.

8. Remeto, entre outros, ao livro de Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute*: *Representing Prostitution in 19th. Century France,* Cambridge: Harvard University Press, 1989, e ao de Amanda Anderson, *Tainted Souls and Painted Faces*, Ithaca: Cornell University Press, 1993; à tese de doutorado de Leslie Ann Minot, *Remembering Sex: Prostitution, Memory and History in 19th. Century French and English literature*, Berkeley: University of California, Department of Philosophy, 1998.

fiel ao paradigma romântico, termina seus dias de forma trágica; de outro, o jovem Lucien, bem mais maleável que sua companheira feminina para lidar com as trocas venais da moderna prostituição. Este, como propõe ainda Bernheimer, "cheio de disfarces, subterfúgios e falsificações, exibe certos atributos de arbitrariedade e descontinuidade que costumamos associar com a sensibilidade modernista".[9]

Na poesia, o grande artífice dessa transição entre sensibilidades foi Baudelaire, cujas *Fleurs du mal* vieram a público em 1856. Para definir a estética da modernidade da qual ele foi efetivamente o promotor, sua obra muitas vezes evoca a personagem que, em parceria com o *flâneur*, lhe serve como alegoria da cidade e da vida moderna. Nele, mais que em qualquer outro escritor da época, a equívoca figura ganha as mais diversas máscaras, oscilando entre a mulher explorada e a *femme fatale*, a "cortesã aviltada" e a "deusa dos pecados", as "mártires sombrias" e as "rainhas da luz". Daí que seu poema às lascivas "Femmes Damnées", que por certo não exclui as prostitutas, termine com um apelo a um só tempo impiedoso e compassivo: "Pobres irmãs, eu vos renego e vos aceito". A ambivalência trágica desses versos concorre para aproximar o poeta das mulheres "decaídas", para nos valermos do vocabulário de época, o que também sinaliza o nascimento do modernismo nas artes.[10]

A partir de Baudelaire e de Balzac, a poesia e a prosa de ficção se voltariam cada vez mais para tal personagem, na tentativa de descobrir um ângulo inédito de seu inesgotável perfil. A rigor, cada descoberta representava a criação de uma nova máscara, a realçar os artifícios simbólicos implicados na construção de sua imagem. Encabeçada por Zola, a lista de escritores franceses da segunda metade do Oitocentos envolvidos nessa tarefa passa por Flaubert, Maupassant, Huysmans, Georges Sand, Leon Bloy, Verlaine, os irmãos Goncourt e tantos outros, que chega a parecer interminável.

Portadora de muitas faces, a prostituta do *fin-de-siècle* tornou-se uma interrogação vertiginosa, excedendo as fronteiras da fabulação literária. Basta recordar o candente debate que se travou entre médicos, policiais e juízes no fim do Segundo Império, cujas classificações beiram o absurdo, acerca de qual mulher deveria ser con-

---

9. BERNHEIMER, Charles. op. cit., p. 782.

10. Remeto ao estudo de Dolf Oehler. *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Damier e Heine*, Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

siderada, ou não, nessa categoria.[11] Basta, igualmente, lembrar a quantidade de termos com que ela passou a ser designada então, indo dos mais tradicionais – *pute*, *putain*, *fille de joi*, *courtisane*, *femme galante* – às denominações recém-criadas como *pierreuse*, *persilleuse*, *fille à soldat, cocotte*, *lorette*, *lionne*, *femme de théâtre, demi-mondaine*, *agenouillée*, *horizontales* e várias outras, que não são meros sinônimos por comportarem variações de significado, das mais ínfimas às mais expressivas.[12] A essas evidências poderiam ser acrescentadas muitas outras, todas elas convergindo para uma só conclusão: a prostituta termina o século ostentando, em definitivo, o estatuto de enigma.

•

No Brasil, essa mudança de perspectiva coincidiu com a virada do século XIX ao XX, quando se ampliou sensivelmente o imaginário literário em torno do amor venal. A voga dos romances que seguiam o modelo romântico francês da cortesã redimida pelo amor – cujo melhor exemplo é *Lucíola*, publicado por José de Alencar em 1862 – não conseguiu resistir a essa passagem. E mesmo que tal voga não tenha sido de todo ultrapassada, ela com certeza se retraiu diante do aparecimento de novas formas narrativas que abordavam a prostituta sem se valer daqueles artifícios antiquados, ou seja, sem aprisionar a personagem em molduras trágicas, dramáticas e, no mais das vezes, melodramáticas.

Convém lembrar, contudo, que o país estava longe de partilhar a mesma sociabilidade que dava base a tais deslocamentos na França. Afinal, na sociedade brasileira do final do Oitocentos, o novo apetite burguês se acomodava a valores patriarcais, católicos e escravocratas, estabelecendo parâmetros bem diferentes dos europeus para suas equações entre forma literária, erotismo e moralidade. Mesmo assim, em condições históricas distintas, os modos de fabular a prostituição também sofreram transformações significativas no Brasil. Não por acaso, essas mudanças ocorreram em paralelo

—

11. Para um aprofundamento do tema, consultar Alain Corbin, op. cit., pp. 190-213. Segundo o autor, com o desaparecimento da regulamentação estatal dos bordéis, as linhas que demarcavam as diferenças entre prostitutas, cortesãs e "mulheres honestas" tornaram-se cada vez mais opacas, gerando uma preocupação fantasmática com a prostituição como fonte de infecções e de degeneração, tal como dramatizado de forma tão candente no romance *Nana*, de Émile Zola.

12. Remeto, entre outros, a Claudia Xatara e Wanda Leonardo de Oliveira, *Dicionário de provérbios, idiomatismos e palavrões francês português*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2002, pp. 318-321 e outras.

à passagem do Império para a República, quando a cultura nacional buscava vias de renovação e a leitura de autores franceses se tornava ainda mais corrente entre o público letrado da nação.

A nova produção é marcada tanto por uma circulação mais livre pelos gêneros literários quanto pela variedade de olhares que lança ao amor venal, compondo uma pluralidade de respostas formais nas quais se reconhecem sopros do espírito modernista. Habitado pelas personagens mais diversas, seu imaginário abarca desde a imigrante astuta que deixa a zona para explorar o aluguel de quartos (*O bom crioulo*, de Adolfo Caminha, 1895) até a mulher miserável que chafurda no mais baixo meretrício (*Eu e outras poesias*, de Augusto dos Anjos, 1912); ou desde as pensionistas glamourosas dos *rendez-vous* chiques (*Alma*, de Oswald de Andrade, 1922) até as putas de rua, que vivem do "pau nosso de cada noite" (*O santeiro do Mangue*, do mesmo escritor, 1930-1950), passando por muitos outros tipos.[13] A exemplo do que acontece na Europa, a literatura brasileira também responde às argutas palavras de Walter Benjamin que associam a profissional do sexo ao fetichismo da mercadoria, chamando atenção para o imperativo de variedade que caracteriza o moderno imaginário sexual: "A prostituição abre um mercado de tipos femininos".[14]

Entre os títulos do período, vale destacar aqui dois livros que se conectam, de forma particular, com o eros intransitivo que Pedro Nava mais tarde atribuirá à prostituta. O primeiro deles é o romance *Madame Pommery*, publicado em 1919 por Hilário Tácito, pseudônimo do engenheiro José Maria de Toledo Malta, que "importa" da França uma suposta cafetina e a instala em terras brasileiras.[15] O texto trava um diálogo interessante com o contexto, já que se testemunhava na época a chegada de um grande contingente feminino no país, formado quase sempre por imigrantes pobres oriundas da Polônia ou de Portugal que eram destinadas ao meretrício.[16] Todavia, se a

---

13. Seria o caso de mencionar ainda protagonistas de livros assinados por João do Rio, Amando Fontes, Aluísio Azevedo, Lima Barreto, Machado de Assis e de tantos outros autores que se voltam a essa tópica a partir do final do século XIX.

14. BENJAMIN, Walter. "Jogo e prostituição". In: *Obras escolhidas*, volume III, São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 271.

15. TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. São Paulo: Ática, 1998.

16. Sobre essa tópica, remeto ao estudo de Berta Waldman, "Entre braços e pernas: prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX" In: *Entre Passos e rastros: presença judaica na literatura contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

"francesa" criada por Tácito remete a essa evidência histórica, não é jamais para fins de representação, mas antes para criar uma fantasia literária sem precedentes que inaugura a imagem da prostituta moderna no Brasil.

Com o espírito empreendedor característico dos empresários europeus que aqui aportavam, Madame Pommery chega a São Paulo para apagar a "nódoa tupinambá" que, segundo ela, dificultava o ingresso do país na modernidade. No afã de remodelar os hábitos eróticos dos brasileiros, a cafetina inicia sua missão civilizatória com a inauguração do Paradis Retrouvé, uma "pensão de artistas" destinada exclusivamente aos "vícios elegantes". Para tanto, ela coloca em campo uma equipe de "profissionais do prazer" que eclipsa a popularidade das "bacantes caboclas", confirmando na cena simbólica o que se passava na cena histórica. De fato, ao contrário da meretriz de rua, em geral uma antiga escrava estigmatizada como vítima do destino e da pobreza, a "francesa" era uma figura associada à modernidade. Aos olhos provincianos dos boêmios criados por Hilário Tácito, ela oferece um novo perfil da prostituta, sendo idealizada não só por seu mítico poder de sedução, mas igualmente por seu domínio das regras do comportamento civilizado.[17]

O *savoir-faire* de Madame Pommery teve como resultado a introdução de condutas refinadas no submundo da cidade, e a que mais orgulhava a cafetina era a de ter substituído o "hábito ridículo" de beber chope pela refinada degustação da champanha, formando toda uma geração de homens urbanos. Desse grupo grande e heterogêneo, participavam desde velhos e endinheirados coronéis até intelectuais boêmios, passando pela *jeunesse dorée*, "a mocidade que se envernizava de ouro". Numa notável inversão de valores com relação à cortesã romântica, essa extensa clientela se dobrava em uníssono aos pés da prostituta moderna, sacrificando fosse o que fosse para estar ao seu lado e, assim, dotando-a de um extraordinário poder.

Fantasia oposta e perfeitamente complementar se lê em outro livro da época que, já desde o título, é de interesse ao argumento que aqui se desenvolve. Trata-se do romance *Amar, verbo intransitivo*, publicado por Mário de Andrade em 1927.[18] Se

17. Desenvolvi o tema em "Uma prostituta no limiar do modernismo". In: M. P. Velloso, J. Rouchou, C. Oliveira (Orgs.). *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2009. Para um estudo sobre a vida noturna paulistana à qual se vincula o enredo do romance, ver: Margareth Rago, *Os prazeres da noite: Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo 1890-1930*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

18. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995.

o pano de fundo é a mesma cidade de São Paulo, flagrada no início do Novecentos, o cenário não mais se conforma ao lúbrico e movimentado bordel. Ao contrário, é na austera casa de uma próspera família da burguesia industrial que transcorre a educação erótica do menino Carlos, levada a termo pela "instrutora de sexo" contratada por seu pai, também nesse caso uma imigrante, ou seja, uma alemã que atendia por um mero Fräulein. A mudança de cenário é digna de nota: o deslocamento que torna possível a pedagogia da cultivada professora europeia sugere uma enfática adequação da função civilizadora da moderna prostituta ao tradicional ambiente patriarcal brasileiro.

Ao movimento expansivo que marca as meninas gerenciadas pela Madame do *Paradis Retrouvé*, cuja presença dilatada circula entre o bordel e a cidade, vem se opor o encasulamento de Fräulein na residência dos Sousa Costa, que constitui a personagem como uma espécie de "mônada". À atmosfera de esbórnia que envolve o agitado lupanar da capital paulista, vem se opor a aura de severidade moral sob a qual o desejo sexual é constrangido a se ocultar. Dessa forma, colocados lado a lado, os livros nos oferecem dois lados da mesma moeda, reiterando a ambivalência que recobre a imagem da prostituta, ganhando particular atenção dos autores modernistas.

Não cabe aqui avançar na comparação entre os dois romances, que por certo pode ser muito produtiva, mas tão somente atentar para a referência ao verbo intransitivo que se faz presente desde o título andradiano, demandando interpretação. Segundo Priscila Figueiredo, trata-se de uma expressão que vale tanto para a professora como para seu discípulo, podendo ser lida nas duas claves, o que a dota igualmente de grande ambivalência. Fräulein, "impossibilitada de satisfazer o seu desejo, dirige sua pulsão para muitos de um modo geral, de um modo que pode ser tanto de mãe como de prostituta, sendo sempre o modo de uma professora. Daí *amar* ser verbo intransitivo", completa a intérprete. Já com relação a Carlos, essa predicação passa a ter um significado diverso, bem mais adaptado aos anseios de classe e sexo do jovem, resumindo seu desejo de dispor à vontade do maior número de objetos eróticos, em cujo horizonte estaria uma indiscriminada intercambialidade dos corpos.[19] Ou, como propõe o narrador quando o menino rompe com sua instrutora: "talvez mesmo até nesses momentos ele intransitivamente pedisse qualquer corpo..."[20]

---

19. FIGUEIREDO, Priscila. *Em busca do inespecífico: Leitura de* Amar, verbo intransitivo *de Mário de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2001, pp. 154-155.
20. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*, op. cit, p. 145.

A amplitude do amor intransitivo se acentua diante de tais observações, o que só faz confirmar o sentido misterioso, a um só tempo relativo e absoluto, que a erótica moderna tende a conferir ao amor venal. Assim, ao invés de opostas, as fantasias de prostituição que se fazem ler nos romances de Hilário Tácito e de Mário de Andrade reiteram a ideia de uma intransitividade que parece oscilar entre dois polos complementares, nesse caso, o *dom* e o *sacrifício*. Ou seja, o princípio de dilapidação das riquezas que opera o tempo todo em *Madame Pommery*, num tom solar, tem seu complemento antípoda e ideal no princípio de perda que organiza o relato noturno de *Amar, verbo intransitivo*.

Escusado dizer que, nessa oscilação, os polos sempre podem mudar de lugar, não raro engendrando uma troca de sinais. Nunca é demais lembrar que dom e sacrifício são muitas vezes considerados termos de uma mesma operação simbólica, tal como se lê nas célebres interpretações do *potlach* que estão na base do *Essai sur le don* de Marcel Mauss e de *La notion de dépense* de Georges Bataille. Visto a partir dessas lentes, o amor prostituto se propõe não apenas como um paradoxo, mas também como um mistério em que o *dar* coincide plenamente com o *perder*.

Reencontramos aqui o dar intransitivado das putas de Pedro Nava que, por prescindir de complemento, lança o amor venal a uma zona fantasmática, expondo-se sem reservas às derivas da fabulação. Aliás, a singular expressão do escritor mineiro parece supor uma correspondência de base, como se a insaciabilidade que se costuma atribuir ao *métier* da prostituta exigisse sem cessar sua renovação no tecido da própria língua.

Ora, se essa perspectiva plural já se faz ler na literatura modernista, como dão testemunho os livros de Hilário Tácito e de Mário de Andrade, nas mãos do autor de *Balão cativo* ela ganha uma inflexão ainda mais precisa. Ao desrealizar a personagem, abordando-a na sua realidade abstrata de palavra, o memorialista excede a visada de seus antecessores, ficando livre para explorar, à exaustão, as inesgotáveis possibilidades verbais em torno da enigmática figura. Não é por outra razão que seu achado linguístico pode supor tanto um "dar qualquer coisa" quanto um "dar nada", ou mesmo um "dar tudo", deixando aberto o campo semântico de um signo que, na sua imaterialidade constitutiva, não tem mesmo meios de esgotar a ostensiva materialidade de seu referente.

Percebe-se aí um movimento de produção do excesso, uma vez que cada palavra, sendo insuficiente, sempre pode demandar outra, e assim por diante. Mas tal trabalho não se faz possível sem a concorrência de seu termo contrário: ao reduzir a prostituta à sua realidade de signo, a definição de Nava se propõe igualmente como uma operação de perda, já que, no fundo, os significantes só proliferam em função de sua própria

impossibilidade de representação. A perda, nesse caso, é produtiva, convertendo-se em inesgotável fonte de significado.

Entende-se por que a inocente e lúbrica exploração de um dicionário, empreendida por dois meninos do interior brasileiro há quase um século, pode ser associada a um opulento ritual de *potlach* onde a dádiva e o sacrifício são lançados a seus pontos de fuga. E o que dizer então de suas principais protagonistas, a quem se dá o nome de "perdidas" justamente por serem "mulheres que dão"?

Eliane Robert Moraes é professora de Literatura Brasileira na USP e pesquisadora do CNPq. Publicou, dentre outros, os livros: *Sade: A felicidade libertina* (Imago, 1994), *O Corpo impossível* (Iluminuras/Fapesp, 2012), *Lições de Sade: Ensaios sobre a imaginação libertina* (Iluminuras, 2006) e *Perversos, amantes e outros trágicos* (Iluminuras, 2013). Organizou a *Antologia da poesia erótica brasileira* (Ateliê, 2015).

2 • ENSAIO FOTOGRÁFICO

Ensaio fotográfico de Antonio Saggese

Antonio Saggese (SP, 1950) é arquiteto pela FAU-USP, mestre e doutor em Filosofia (Estética) pela FFLCH-USP. Dedica-se à fotografia desde 1969, também como professor universitário. Participou de diversas coletivas dentro e fora do país e realizou exposições individuais no Masp, MIS-SP, Instituto Tomie Ohtake, Pinacoteca do Estado, Sesc Pompeia, MAM-RJ, Galeria Tempo, Galerias Diaframma e Ken Dammy em Milão. Participou do primeiro Arte-Cidade bem como da primeira seleção da Coleção Pirelli Masp. Foi contemplado com as bolsas Vitae (1992), Marc Ferrez (1986, 1996 e 2014), entre outras, e premiado pela I Quadrienal de Fotografia do MAM-SP e pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Entre suas publicações estão *Antonio Saggese – Fotoportátil* (Cosac Naify, 2005) e *Pittoresco* (Edusp, no prelo).

Architect graduated from the University of São Paulo, master and doctor in Philosophy (Aesthetic), University of São Paulo. Dedicated to photography since 1969, also as a university professor. Participated in several group shows in Brazil and abroad, and has made individual exhibitions at Masp, MIS-SP, Instituto Tomie Ohtake, Pinacoteca do Estado, Sesc Pompeia, MAM-RJ, Galeria Tempo, Galerias Diaframma, and Ken Dammy in Milan. Among his publications are "Antonio Saggese – Fotoportátil" (Cosac Naify, 2005) and "Pittoresco" (Edusp, to be launched). www.saggese.art.br

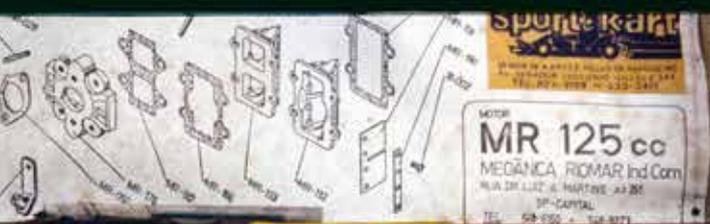
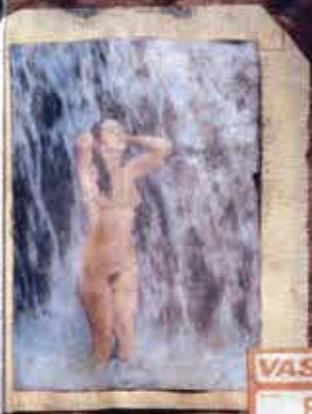
O INGÊNUO E O MALDITO

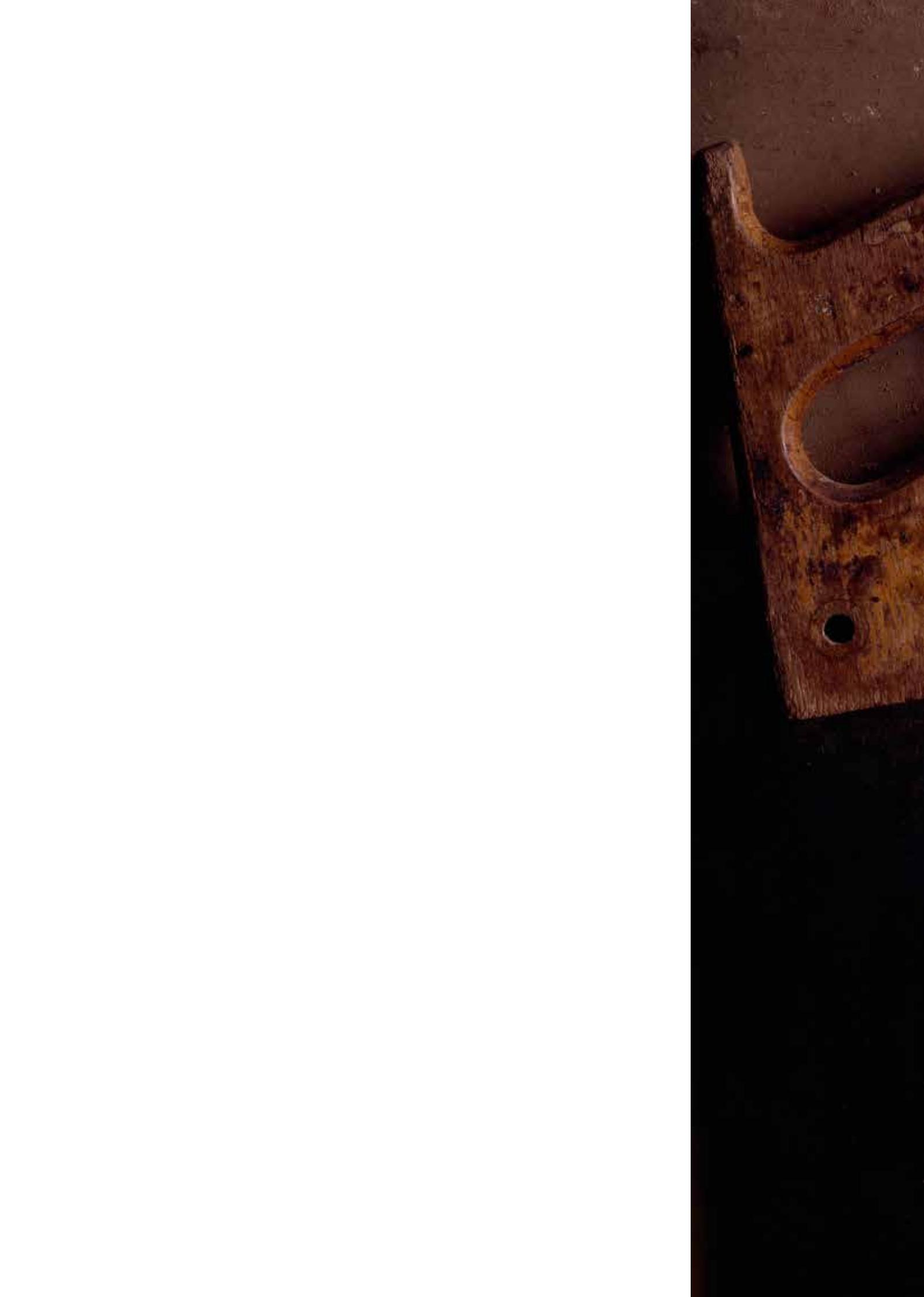
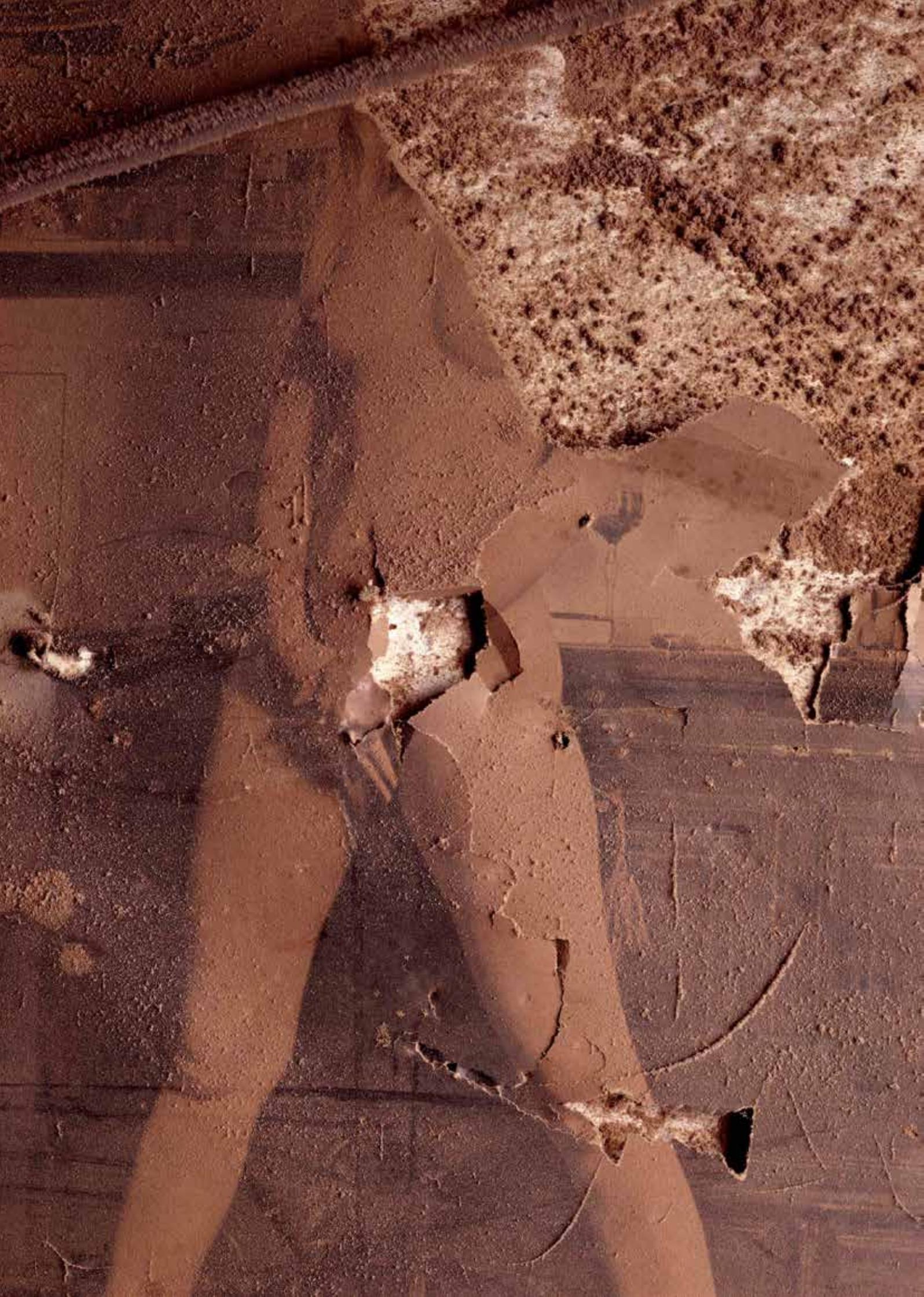
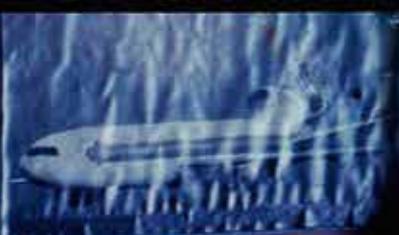
As fotos de Antonio Saggese parecem situar-se exatamente na fronteira entre o ingênuo e o maldito. Situação delicada, por certo, uma vez que expõe o ponto de contato entre esses dois polos, indicando o lugar ambivalente onde eles se separam e se integram. Seria essa uma possível tradução tropical do estado de espírito saturnino dos malditos europeus?

É bem provável que sim. Que o digam as imagens retiradas do conjunto intitulado "Mecânica do desejo", de 1988, no qual se percebe o olho do fotógrafo a vasculhar as paredes das emblemáticas borracharias nacionais. Esses flagrantes sempre deixam entrever um corpo feminino em meio a uma variedade de objetos cortantes – ou, dizendo melhor, pedaços de um corpo feminino repousando entre alicates, serrotes e congêneres que, combinados, descrevem uma estranha harmonia. Daí que, se tais fotos podem remeter aos singulares instrumentos de tortura da terrível imaginação de Sade, nada nelas evoca o sadismo: ao contrário, retirados de antigas "folhinhas", os recortes de jovens mulheres descansam na poeira, exalando bem mais a melancolia imposta pela passagem do tempo do que a violência erótica.

Tome-se ainda a inquietante Vênus tropical de corpo inteiro que, nua na edição original, aparece literalmente despelada e despedaçada na foto. Coberta de pó, ela se reduz a resíduos do que terá sido num passado inalcançável, fazendo lembrar os poemas eróticos de Kaváfis que, segundo Marguerite Yourcenar, por seu forte tom memorial parecem indicar, "num terreno que permaneceu seco, a altura até a qual as águas subiram outrora". Entulhadas de objetos e lembranças, as paredes fotografadas por Saggese expõem igualmente suas marcas d'água – mas uma água outra que, abismada no cotidiano escuro das borracharias brasileiras, terá talvez escoado mais rasa, porém não menos turva.

Traço fundamental dos malditos, a inflexão que envolve Eros se estende invariavelmente aos domínios de Tânatos. Não será diferente nesse conjunto, como se pode testemunhar na assombrosa imagem de um túmulo violado que exibe a mais singela das molduras. Foto da foto, a instaurar uma espécie de *mise en abyme*, também ela aciona a ambivalência entre o maldito e o ingênuo, pois ao mesmo tempo atenua e agrava o insondável fundo vazio que ocupa seu centro, tragando nosso olhar. Ambivalência que se torna ainda mais intensa em sua versão oposta, complementar e igualmente perturbadora: afinal, o que faz uma cândida chupeta azul-claro pousada bem no meio da notável pista imaginária onde se arriscam os mais altos e perigosos voos supersônicos?

Eliane Robert Moraes

VASP
MANAUS
VASP
NATAL
VASP
PORTO VELHO
523-3139

MR 125 cc
COBRA
COBRA
PREPARAÇÃO
COBRA
araçá
VASP
FORTALEZA
VASP
PORTO ALEGRE
ticket
restaurante
BRASIL

3 • ENTREVISTA

Sobre vampiros, cafajestes e outros malditos: entrevista com Berta Waldman

Augusto Massi
Eliane Robert Moraes
Yudith Rosenbaum

Autora de um estudo pioneiro sobre Dalton Trevisan, publicado no início dos anos 1980, Berta Waldman foi uma das primeiras intérpretes brasileiras a enfrentar um *outsider* em todos os sentidos. Suas reflexões estão sendo agora reunidas no volume *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, que sai neste ano, incluindo textos inéditos. Mas sua obra também contempla outras importantes figuras da poética das margens, como Nelson Rodrigues e Samuel Rawet, embora também tenha consagrado trabalhos cruciais a Clarice Lispector.

Auteur d´une étude pionnière sur Dalton Trevisan, publiée dans les années 1980, Berta Waldman a été l´une des premières interprètes brésiliennes à se pencher sur un *outsider* dans tous les sens possibles. Ses refléxions sont maintenant reunies dans le livre *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, qui est en train de sortir cette année, y compris des textes inédits. Ses recherches comprennent aussi d´autres importantes figures de la poétique des marges, comme Nelson Rodrigues e Samuel Rawet, bien qu´elle aie consacré de travaux notables sur l´oeuvre de Clarice Lispector.

The author of a pioneering study on Dalton Trevisan, published in the early 1980s, Berta Waldman has been one of the first Brazilian interpreters to face an outsider in every sense. Her reflections are being collected now in the volume Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan *(Essays on Dalton Trevisan's work), to be launched this year, including unpublished texts. But her work also contemplates other important figures of the marginal poetics, as Nelson Rodrigues and Samuel Rawet, and she has also dedicated crucial works to Clarice Lispector.*

Poucos nomes da crítica literária brasileira cairiam tão bem como entrevistados de uma revista cujo dossiê gira em torno dos escritores "malditos" quanto o de Berta Waldman. Autora de um estudo pioneiro sobre Dalton Trevisan, publicado no início dos anos 1980, foi uma das primeiras intérpretes do país a enfrentar um *outsider* em todos os sentidos, ainda mais por ser curitibano e contemporâneo. Acompanhando de perto os movimentos da extensa obra do autor, Berta lhe dedicou diversas reflexões, agora reunidas no volume *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, organizado por Hélio de Seixas Guimarães, que a editora da Unicamp publica neste ano, incluindo textos inéditos. Some-se a isso sua contribuição crítica em torno de escritores como Nelson Rodrigues e Samuel Rawet, além de incursões episódicas por Valêncio Xavier ou Hilda Hilst, a confirmar seu interesse pelas poéticas da margem que, cada vez mais, demandam nossa atenção.

Se os nomes acima ganham maior espaço na entrevista, por força do tema do dossiê, não se pode deixar de mencionar aqui os importantes trabalhos que Berta consagrou a Clarice Lispector, além de seus textos mais recentes que interrogam autores nacionais de origem judaica, como é o caso de Moacyr Scliar. Isso para ficarmos só no âmbito brasileiro, já que a estudiosa se movimenta com igual desenvoltura por outras literaturas, desenhando uma carreira acadêmica ímpar, marcada por uma diversidade de interesses rara e bem-vinda no panorama universitário do país. Graduada em Letras (1965) pela USP, onde realizou mestrado em Literatura Portuguesa (1969) e doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária (1981), Berta Waldman é professora aposentada da Unicamp e também da USP, onde ainda atua como pesquisadora, orientadora e docente da pós-graduação em Língua e Literatura Hebraica e Judaica.

Afora a experiência de ter escrito uma tese pioneira sobre Dalton Trevisan, *Do vampiro ao cafajeste*, você continuou acompanhando o escritor, *pari passu*, e, a cada novo lançamento, lá estava você respondendo e correspondendo com uma nova resenha ou um ensaio inédito. Essa é uma atitude raríssima dentro da nossa vida intelectual. Demonstra uma grande disposição para o diálogo. O que você poderia nos contar sobre esta longa fidelidade, para usar a mesma expressão de Gianfranco Contini, ao maior cafajeste da nossa ficção?

A minha tese de doutoramento sobre a obra de Dalton Trevisan foi pioneira no sentido de que não se escreviam teses sobre autores vivos. A restrição ganha sentido quando se pensa que a obra estudada pode dar uma reviravolta e lançar por terra as hipóteses

em que o trabalho crítico porventura se baseie. Assim que terminei o doutoramento, trabalhando com a hipótese de que a obra de Dalton tendia à redução, ele publicou *A Polaquinha*..., que passou na imprensa como romance, mas, na verdade, é uma novela, isto é, o autor trabalha um único núcleo dramático que se desdobra, uma espécie de conto espichado. Sofri um abalo, mas achei graça da situação. Se minha previsão se frustrou em parte, o interesse, a curiosidade me fez acompanhar sua produção durante esses anos, o que acabou mostrando que não errei tanto... O caminho da obra de Trevisan é o da redução. No fundo, acho que acompanhei o autor por puro interesse, porque ele põe em cena uma humanidade "falhada", com a qual o leitor não se identifica, e por achar que se tratava de uma obra importante, com a qual eu gostava/gosto de trabalhar; de qualquer modo, acabo partilhando com ele, ainda que do outro lado, a mesma obsessão...

Do *Cemitério de elefantes* às prosas contemporâneas, como *Desgracida*, *Pico na veia* e tantas outras, muita coisa mudou na obra do escritor curitibano. Normalmente o que se destaca é a tendência, cada vez mais acentuada, ao minimalismo, mas há também uma gravidade que ganha inusitada ironia e até mesmo um trágico que é substituído pelo tragicômico. Como você vê essa passagem?
Em *Cemitério de elefantes*, Dalton Trevisan mantém uma prosa enxuta, econômica, os contos são curtos e apontam sem folga para seu objeto. O enxugamento da linguagem também se apresenta em *Desgracida* e *Pico na veia*, com os contos minimalistas. Mas, neles, de fato, o toque tragicômico ganha destaque, acentuando um traço já presente nas primeiras obras, mas em tom atenuado. Curitiba se esvazia de expectativas positivas e o autor se aplica em registrar falas de grupos e as põe em circulação. Facilmente identificadas pelo leitor, variadas, o escritor vai atualizando essas falas. Assim, em *Pico na veia*, ganha espaço o discurso do viciado em *crack* e em outras drogas. Mais adiante, ele incluiu falas relacionadas a seitas e grupos religiosos divulgados pela mídia, que trazem a promessa de se montar uma vida espiritual em ligação direta com Deus... Há uma mudança certa no seu discurso que acompanha os modismos e compõe com breves pinceladas uma espécie de "quadro vivo" a partir de referências históricas cruas e atualizadas, sem alçapões ilusionistas. Na verdade, vão mudando as falas dessubjetivadas, que correm soltas na boca de João, Maria, do pivete que passa, do bacana que leva uma facada etc. As situações apresentadas são igualmente graves, mas o autor parece estar mais distanciado de seus personagens. Essa distância também se nota nos contos que perdem os títulos para aparecerem numerados, o que acentua certa alienação sustentada por uma matriz meio cômica.

Em *Do vampiro ao cafajeste*, você nota que os vampiros de Dalton "perdem as asas e a altura, nacionalizam-se", de modo a contar a "história da província que, ressalvadas as proporções, é a história do país", colocando-nos diante da violência e da alienação que caracterizam o Brasil pós-1950. Em que pontos específicos dessa obra você reconhece tal coincidência entre história e ficção? E quais outros escritores brasileiros compartilham com Dalton essa qualidade a partir da segunda metade do século XX?
Em meu doutoramento, o foco linguístico de análise é muito marcado, porque o estudo da linguagem estava em pauta naquele momento em que o trabalho foi escrito e no espaço ao qual eu me vinculava, a Unicamp. Hoje, penso que essa matriz linguística me deu uma base que ajuda a "olhar" o texto e me faz pensar em questões que correriam o risco de escapar, se fosse outro o tipo de análise.

Assim, quando trabalho a figura do Vampiro, não se trata daquele que sobrevoa o mundo, mas de uma figura criada por Dalton Trevisan, que perde as asas e se transforma em todos nós. Trata-se de uma figura engessada que ganha espaço na construção do silêncio, contribuindo para a fragmentação da linguagem, que, por sua vez, também aponta para o silêncio. A fixidez, o uso do clichê (diminutivos, frases feitas, repetições, etc.), como elementos articuladores da linguagem, tornam as personagens enunciadoras de frases feitas. Assim, o autor, a partir de Curitiba, enxerga a reificação do homem, reorganizado em forma de estereótipo, vivendo situações igualmente estereotipadas. Essa característica presente na obra tem com certeza seu correspondente social na sociedade de massa, que gera seriados em todos os níveis.

Talvez Rubem Fonseca, no período em que eu escrevia o doutoramento, fosse, ressalvadas todas as diferenças, o mais próximo do universo de Dalton Trevisan.

E o vínculo com a história do país? Com a sociedade de massa à brasileira?

Você sublinha, na literatura de Dalton, a presença de um universo ficcional marcado pelo rebaixamento sistemático, no qual "o erótico se reduz a pornográfico, o ouro a bijuteria, o malandro a cafajeste, a mulher dos *outdoors* a dona de casa ou prostituta". Qual seria, em sua opinião, o divisor de águas entre o erótico e o pornográfico e seus desdobramentos acima especificados no interior dessa obra?
Não sei se sei responder, mas na obra de Trevisan não há representação explícita do sexo. O autor não faz uso da palavra obscena, as partes do corpo relacionadas à sexualidade não são, em geral, acentuadas, sequer aludidas, mas corre uma sexualidade com papéis padronizados: o da mulher que seduz (o homem aí é "vítima" da sedução), e ela,

nesse caso, é prostituta, vadia; o do homem que seduz e, mais, que avança e estupra e, neste caso, a mulher é vítima (por exemplo "Debaixo da Ponte Preta", conto em que há um estupro seriado). Há contos em que o homem adulto se relaciona sexualmente com crianças. Em nenhum caso, o autor faz uso de uma linguagem capaz de incitar no leitor o desejo; ao contrário, há uma distância que emperra qualquer construção possível de erotismo.

Agora, como distinguir pornografia e erotismo? A gênese do erotismo está ligada à constituição dos traços definidores do ser humano, ao transformar a sexualidade em erotismo. Através do trabalho, da compreensão e consciência da morte, e da passagem da sexualidade livre à sexualidade envergonhada, da qual nasce o erotismo, o homem desvencilha-se da animalidade, segundo Georges Bataille. Nessa perspectiva, a gênese do erotismo estaria vinculada à constituição dos traços definidores do humano, que se afasta da animalidade ao transformar a sexualidade em erotismo. O divisor de águas estaria nessa zona.

Ao analisar os *Cantares de Sulamita*, você conclui que "sexo e violência deixam longe o idealismo do *Cântico dos Cânticos* e confluem para a dobradinha romântica amor e morte, numa retórica da perversão em que não se morre mais de amor como no Romantismo, mas vive-se dele, como valor de troca". Todavia, também sabemos que essa dobradinha vem de longe, configurando uma relação que excede as particularidades históricas para deslindar uma desconfortável recorrência humana. O que há de universal na retórica da perversão de Dalton Trevisan?

Curiosamente, em *Cântico dos Cânticos* homem e mulher se buscam reciprocamente, mas, no final, não estão juntos e passam a falar de lugares distintos. Já o desejo de morte e o prazer no sofrimento é uma dupla presente, por exemplo, no ultrarromantismo. No Brasil, o auge desse sentimento acho que se encontra na poesia de Álvares de Azevedo, quando o nacionalismo passa para segundo plano, e, em primeiro, está a exploração da subjetividade em "desajuste" com a sociedade. A evasão da realidade não acontece mais no tempo e no espaço, como na primeira geração romântica, mas na fuga da realidade e com contornos trágicos. É na morte que o herói romântico encontra a solução para os seus problemas existenciais. Mas não é só no ultrarromantismo que o par amor e morte circula. Está na tragédia clássica, em *Romeu e Julieta*, para citar algum exemplo. O que há de universal na retórica da perversão de Dalton Trevisan? Talvez a resposta esteja no processo de reificação do qual nada escapa.

Para além do autor de *A guerra conjugal*, você também se debruçou sobre os romances-folhetim de Nelson Rodrigues. É possível afirmar que você perseguiu alguns procedimentos formais da nossa prosa realista? Ou quem sabe esboçou uma "dialética da cafajestagem"?

O poeta Manuel Bandeira, numa passagem de *Itinerário de Pasárgada*, apresenta um relato de sua experiência como colaborador do "Mês Modernista", seção que o jornal *A Noite* manteve em sua primeira página durante um mês do ano de 1925. Dirigida por Mário de Andrade, essa página contou com a colaboração de Drummond e Sérgio Milliet, entre outros, e, nela, Bandeira publicou uma série de crônicas e também – como ele próprio diz – umas "traduções para moderno". Ele "traduz para moderno" um soneto de Bocage ("Se é doce no recente, ameno estio") e um poema de Joaquim Manuel de Macedo, acrescentando à última "tradução" uma nota onde afirma que dessa vez o que ele queria mesmo era "brincar falando cafajeste". Como a expressão não vem explicitada, é do cotejo do original com a "tradução" que se podem obter alguns traços da "fala cafajeste" a que Bandeira se refere. No caso do poema de Bocage, o que ocorre é a ênfase maliciosa sobre certo modo de dizer, certa disposição tipográfica que aos olhos agudos de Bandeira prometiam tornar-se clichês modernistas, ou já tinham até mesmo se tornado clichês. "Traduzir para moderno" é aqui uma prática em que se altera apenas a distribuição, o corte dos versos, fazendo-os *parecer* modernos. Já na "tradução" do poema de Macedo, onde o poeta quer "brincar falando cafajeste", além da alteração da disposição dos versos, do ritmo, o poema é degradado, sofre um rebaixamento proposital. (Cf. Manuel Bandeira, *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, pp. 77-8.)

Quanto ao cafajeste que emerge da obra de Dalton Trevisan, é o protagonista que tem como principal atividade simbólica ou ideológica a cópia. Copia comportamentos; copia a moda; copia o objeto de seu desejo (a mulher estampada nos *outdoors*); tudo numa caligrafia distorcida que o encarcera na imobilidade própria da repetição. O ambiente que acolhe essa figura também carrega a marca do rebaixamento. Mas o cafajeste está a milhas de distância de seus modelos. Quando o cafajeste logra vencer e é economicamente bem-sucedido, ele ultrapassa seus próprios limites. É o que ocorre com Boca de Ouro, personagem da peça de mesmo nome de Nelson Rodrigues. Boca de Ouro é o apelido de um personagem singular, peça-chave na contravenção em Madureira e bicheiro de grande prestígio. Implacável, move-se a partir de uma paixão mística pelo ouro, e não hesita diante de nenhum obstáculo que porventura se interponha entre suas ambições e as possibilidades concretas de realizá-las. É graças

a tais qualidades que deve sua ascensão ao cobiçado e perigoso lugar de magnata do jogo do bicho.

Se o cafajeste, em Dalton Trevisan, consegue no máximo luzir um dente de ouro, Boca de Ouro manda arrancar todos os dentes para substituí-los por uma dentadura inteira de ouro. Manda ainda construir um caixão de ouro, para quando fosse enterrado. Figura mítica, legendária, sua imagem se constrói a partir do relato de terceiros, pois a peça inicia com sua morte. Quem o mata é uma grã-fina, a única mulher de classe social superior que o empolga e com quem mantém um contato sexual. O bandido famigerado, que põe em alerta o mundo do *bas-fond*, cai vítima de uma brilhante conquista: uma mulher de alta classe. Boca de Ouro cresceu demais, ousou demais; enquanto se manteve nos limites de sua esfera social, nada o ameaçava. Ao transpor as barreiras que deveria ter respeitado, é eliminado. Boca de Ouro é um cafajeste que extrapolou os limites que sua figura comporta. Como se vê, a dialética da cafajestagem me interessa.

Ao abordar a estética de Nelson Rodrigues, você destaca que "o apego a aspectos repulsivos e escatológicos do ser humano representados de modo paroxístico e a organização de situações modelares que se repetem ao longo de seus textos dão a impressão de uma obra que não olha para fora, deixando-se mover por uma pré-ciência projetada na visão da existência, resultando daí as repetições que configuram verdadeiras obsessões do autor". Essas palavras acaso valeriam também para Dalton? Qual seria a diferença fundamental, a seu ver, entre a repetição praticada por um e outro?

Acho que em Nelson Rodrigues a obsessão tem outro formato, diferente da obsessão em Dalton Trevisan. Nelson parece estar preso a uma cena interior que seria a mola propulsora de sua produção literária. Por isso, nele a repetição acaba configurando uma obsessão cega. Já a repetição em Dalton apresenta um núcleo que se move, "olha" para fora, a cidade se atualiza, os personagens também, os pontos de interesse mudam e avançam em conformidade com a história da cidade e do país. É interessante mencionar uma parte da produção literária de Nelson Rodrigues a que me dediquei por um tempo. Trata-se dos romances-folhetins em que a autoria é assinada por Suzana Flag e Myrna. Há uma diferença entre elas. Nelson declara que estava farto da primeira e resolve criar outro pseudônimo – Myrna, para continuar escrevendo os folhetins. Mas esta não conheceu o sucesso da primeira, embora recebesse das leitoras farta correspondência; para salvar a situação, resolveram conceder-

lhe a seção “Myrna escreve”, no *Correio Sentimental*, no qual o escritor respondia às cartas das mulheres. Consta que se comovia com elas, utilizando-as como subsídios para a construção de suas personagens femininas.

Nos anos 1950, Samuel Wainer, dono do jornal *Última Hora*, propõe a Nelson escrever uma crônica diária para seu jornal, baseada em fatos reais da área policial ou de comportamento. O autor aceitou e assim nasceu *A vida como ela é*. Nos dois primeiros dias, a sugestão de Wainer foi acatada, mas no terceiro Nelson passou a inventar as histórias. Foi no registro ficcional que a crônica tomou conta da cidade. As crônicas fizeram o maior sucesso. Elas estão mais próximas dos romances-folhetins do que propriamente as peças de teatro. Os romances-folhetins parecem ser o “calcanhar de aquiles”, a parte mais vulnerável da produção do autor. Apesar disso, suas características avançam para o teatro, mas de modo mais disciplinado; e para a crônica, pois a imediatez que visa ao real acaba colocando alguns obstáculos ao devaneio excessivo. Quer dizer, há pontos de confluência na produção da obra de Nelson Rodrigues como um todo. O que varia é o modo de formalizar os ingredientes, o grau de contenção da desmesura. Quando o autor inicia sua carreira de romancista, ele já havia escrito as peças *Mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943) e já havia revolucionado o teatro brasileiro. Os romances aparecem para resolver um problema de sobrevivência financeira. Eles foram verdadeiros *best-sellers* e contaram com sucessivas reedições, adaptações para o rádio, alguns foram transmitidos como novela, no rádio, outros foram filmados. Quer dizer, eles nasceram para responder a um apelo mercadológico, e aí está seu limite, mas nem por isso o autor deixa de pôr a nu as mazelas da sociedade brasileira, ao abordar criticamente um sistema de relações, cujos valores de base estão abalados. E faz tudo isso revolvendo o lado “escuro” em nós, indicando sua atração pelas formas como essa mesma sociedade lida com o interdito.

Você ainda observa que “a encenação da violência, em Nelson Rodrigues, mesmo quando extraída da realidade social mais palpável, acaba, por força desse movimento generalizador, tornando-se mítica. Em Dalton Trevisan, ela é histórica”. Como se manifesta tal oposição em termos de procedimentos literários?

Continuando a resposta anterior e decorrente do que digo ali, acho que em Nelson Rodrigues há um núcleo duro que enforma a obra do autor; já Dalton Trevisan olha mais para fora. A Curitiba de Dalton não deixa de ser um cenário em movimento que tem na mira o Brasil, o mundo. A obsessão de cada um dos autores caminha em direções diferentes.

Salvo engano, os contos de Clarice Lispector te abriram – de forma semelhante a uma dobradiça – uma dupla possibilidade de leitura da produção de dois outros contistas a quem você sempre dedicou muita atenção, Moacyr Scliar e Samuel Rawet. Essa outra linhagem que você ilumina, diferente do realismo cotidiano e obsessivo de Dalton e Nelson, força os limites formais do gênero, parece empurrar o conto para zonas de dissolução e estranhamento?
Os três escritores têm em comum o fato de terem origem estrangeira e serem judeus, cada um a seu modo. Moacyr Scliar, já nascido no Brasil e tendo o português como primeira língua, possui uma condição diferente da de Clarice Lispector e de Samuel Rawet. Por outro lado, Rawet comenta a obra de Clarice; mas, ao comentá-la, a mim me parece que está se referindo também à sua própria obra e às dificuldades de alguém nascido em outro país, em outra língua, escrever em português. Cito o texto de Rawet:

> *Estou pensando em fazer um trabalho sobre a Clarice* [...]. *Acho a Clarice uma figura excepcional, por uma série de motivos. O título do trabalho é* Aventura de uma consciência judaica em Clarice Lispector. *Essa abordagem de linguagem que vem sendo feita em torno dela não me parece muito apropriada. Estão estudando a linguagem como se ela fosse intencional. Mas o que ocorre com Clarice é um tipo de consciência particular que ela tem. Um modo específico e completamente diferente de ver a realidade. Com a ambiência que ela teve até a fase de adulto, tudo isso forma uma consciência particular. E determina* A paixão segundo G.H., A maçã no escuro. *A relação de Clarice com a realidade não é a mesma, por exemplo, de José Lins do Rego. Não pode ser. José Lins tem uma relação com a realidade imediata. Um cajueiro é um cajueiro. Ela tem que trabalhar interiormente até chegar ao cajueiro como cajueiro, na realidade brasileira, é claro.* (Cf. a entrevista de Samuel Rawet a Ronaldo Conde, "A necessidade de escrever contos", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1971.)

Essa literatura de estrangeiros/brasileiros de que trato em meu livro *Entre passos e rastros* varia muito de autor para autor, mas não há nenhum que se aproxime da literatura de Dalton Trevisan.

Nos ensaios sobre Clarice Lispector, desde *A paixão segundo C.L.*, nos anos 1980, até os mais recentes, no livro *Entre passos e rastros. Presença judaica na literatura contemporânea*, que enfocam, entre outros, *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*, há uma rigorosa linha de continuidade na sua trajetória crítica e que mar-

cou os estudos claricianos nas últimas décadas. Trata-se da ideia da irrepresentabilidade do mundo e da linguagem torturada e tortuosa que a autora põe em jogo para tentar apreender o indizível do real. Nesse sentido, a sua passagem para os estudos literários judaicos não parece ser uma mudança ou desvio, mas significaria uma expansão a partir mesmo do núcleo central da obra clariciana. Gostaríamos que você comentasse esses dois momentos de sua história como crítica literária.

Essa pergunta é muito generosa, porque procura encontrar alguma unidade no meu trabalho, afinal, nem tão esquizofrênico. A primeira edição de meu livro *A paixão segundo C. L.* data de 1983. Assim que defendi a tese sobre Dalton Trevisan, Luiz Schwarcz me convidou para escrever um livro sobre a obra de Clarice para a simpática coleção de formato pequeno lançada nos anos 1980 – "Encanto Radical", dirigida a estudantes e ao público em geral. Para abarcar um público-alvo amplo, o texto tinha que ser claro, simples, mas sem incorrer no equívoco de simplificar o que é complexo. O livro foi muito bem recebido e, esgotada a edição, foi republicado pela editora Escuta. Na segunda edição, de 1993, acrescentei um trabalho em que trato do judaísmo na autora, "'Não matarás': um esboço da figuração do 'crime' em Clarice Lispector". Nessa época comecei a incluir essa questão nos meus estudos claricianos. A motivação? Certamente havia aí um móvel subjetivo e outro externo. É mais fácil comentar o segundo: fui convidada pela área de Língua e Literatura Hebraica e Judaica da USP a dar um curso sobre o judaísmo em Clarice Lispector. Foi quando pensei na obra dessa autora por um novo viés. Aprendi muito dando o curso, mas não foi fácil fazer essa mudança.

Como você percebe hoje a repercussão da biografia de Benjamin Moser, *Clarice*, que projetou a escritora nos Estados Unidos e novamente na Europa, e que rumos as interpretações sobre a autora estão tomando, do seu ponto de vista? Dentro ainda desse mote, o que não tem sido explorado na obra clariciana e seriam possíveis caminhos em aberto para a crítica?

Li a biografia de autoria de Benjamin Moser quando foi publicada. Inclusive me lembro de ter escrito uma resenha sobre o livro. Acho que ele tem uma grande amplitude, trabalha em várias frentes, foi muito debatido e comentado, o que é sempre bom, como também é boa e merecida a repercussão da autora fora do Brasil que ele proporciona. Impliquei um pouco com a afirmação de Moser (baseada numa tradição popular) de que Clarice se sentiria culpada por ela não ter conseguido, com seu nascimento, sanar a doença que matou a mãe. Toda biografia tem um limite. Como saber o que Clarice

sentiu ou deixou de sentir a respeito? Quanto aos rumos que a interpretação da obra de Clarice vem tomando, não digo nada, não acompanho muito de perto essa bibliografia.

Mas nos planos mais gerais, a biografia de Moser acrescenta, a meu ver, elementos ao que se conhecia sobre Clarice Lispector, sem esquecer a biografia de Nádia Battella Gotlib que é anterior, muito completa e bem feita. Entretanto, voltando a Moser, a composição da biografia da escritora a partir de pressupostos psicanalíticos, místicos e de criação literária (por exemplo, identificar diretamente a autora com suas personagens) forja um perfil arbitrário e voltado para dentro, distante dos fatos da vida, que compõem, na verdade, o horizonte de expectativa dos leitores que buscam uma biografia.

Por mais que informe, por mais bem escrito que seja, por mais que acerte em muitos planos, a obra falha, a meu ver, no desafio de decifrar o enigma da esfinge. Ainda assim, suas qualidades são muitas e não podem ser minimizadas. Como a literatura de Lispector tende a assombrar cada vez mais os leitores de outros países e continentes, o trabalho deste jovem pesquisador norte-americano auxilia, com certeza, a informá-los a respeito dessa escritora ímpar da literatura brasileira.

Seus escritos propõem a filiação da literatura de Dalton Trevisan à *pop art*, pois ela "também rouba uma linguagem – a imagem comum fabricada pelos meios de comunicação de massa –, também nos fornece a repetição e realiza uma obra dentro de um idioma propositalmente descuidado, que requer a habilidade de [trabalhar] com os recursos da linguagem e da paisagem da cultura popular". Para quem mais da literatura brasileira vale tal filiação? Poderíamos incluir aí a figura de Valêncio Xavier, de quem você também já se ocupou?

Em verdade, li dois livros de Valêncio Xavier, mas já faz algum tempo. Acho que ele é um autor injustamente esquecido e pouco estudado. Incluí em um artigo meu publicado no livro *Entre passos e rastros* o estudo de um conto de Valêncio Xavier sobre uma prostituta japonesa. O conto é bem interessante e cheio de recursos cênicos e visuais, além do fato de um interlocutor (a japonesa) se dirigir a seu parceiro brasileiro em japonês… e sua fala vir grafada, no conto, nesse idioma. O espaço físico do conto é bem "desenhado" e são tais e tantas as minúcias que ele apresenta que se poderia dizer, neste caso, que também ele "rouba" e integra uma imagem que circula nos meios de comunicação, atuando como um "pop" artista. Agradeço a pergunta, que me fez olhar de novo para um escritor importante e para um conto já trabalhado e que tem a ver com o texto de Dalton Trevisan.

Quais autores brasileiros, contemporâneos ou não, em sua opinião, mereceriam hoje ser mais estudados pela crítica universitária?
Estou um pouco distante dos escritores brasileiros contemporâneos e mais próxima dos escritores contemporâneos judeus e israelenses, porque esta é a área de que ainda me ocupo e, nela, trabalho de preferência com os contemporâneos. Tenho ainda orientandos, coordeno um grupo de pesquisa e, às vezes, dou aulas na pós-graduação; portanto, tenho que me manter atualizada nessa área. Mas acompanho também – menos do que desejaria – a literatura brasileira mais recente e, dos autores que conheço, me interessa a ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, Modesto Carone, Vilma Arêas, Bernardo Carvalho, Michel Laub, Leandro Sarmatz, entre outros.

Ainda com relação ao seu doutorado, poderia comentar o que representou na sua vida intelectual ter como orientador o Antonio Candido?
Antonio Candido é um excelente professor, com quem aprendo, além de literatura, lições de vida. Visito-o até hoje e ele é, para mim, um modelo de intelectual e de pessoa humana. Como orientador, ele me deixou trabalhando sozinha, enquanto acompanhava de perto alguns outros orientandos meus contemporâneos. Eu morria de ciúmes e um dia disse a ele que havia aí uma diferença de tratamento. Ele me respondeu que, quando eu fosse orientar, eu entenderia. Quando entreguei a minha tese pronta, ele sugeriu que eu desse mais contorno a um aspecto do trabalho e eu acabei incluindo um capítulo para responder às sugestões dele.

Quando entrei na Faculdade, Roberto Schwarz e o Prof. Antonio Candido foram meus professores logo no primeiro ano. Meus primeiros trabalhos foram, para o Roberto: "Como se deve aprender literatura" (ele tinha publicado um texto: "Como ensinar literatura"); para o prof. Antonio Candido, que ensinava, então, *Marília de Dirceu*, escrevi um trabalho com o título "Dirceu de Marília". Tive a nota máxima com ambos, o que me obrigou a cursar a faculdade de letras como boa aluna, porque foi criada uma expectativa a que eu achava que deveria corresponder. Esse primeiro passo foi determinante para minha história como aluna e professora de literatura.

Pensando na sua formação na área de estudos da literatura, quais influências literárias e extraliterárias teriam sido mais marcantes?
Influências literárias importantes foram as que tive de alguns professores da Faculdade de letras. Fiz o mestrado em Literatura Portuguesa, orientada pelo prof. Massaud Moisés, que era rigoroso e muito bom professor. Através dele, conheci o poeta José

Paulo Paes, com quem dialoguei muito e para quem fiz alguns trabalhos – ele era também editor. Inclusive, foi ele quem me mostrou os folhetos que Trevisan escrevia e enviava pelo correio. Aprendi muito dos meus colegas da Unicamp, alguns de nós trocávamos nossos textos antes de publicar; tive muita troca com Vilma Arêas, Modesto Carone, Roberto Schwarz, Yara F. Vieira, Carlos Vogt, além de colegas de outros departamentos como Cláudia Lemos, Peter Fry, para só citar alguns. Conto com leitores fiéis, não obrigatoriamente da área de Letras, que leem meus textos antes de eu publicá-los. São todos rigorosos e sou muito grata a eles. As minhas leituras teóricas sempre foram desorganizadas, pouco programadas, mas eu lia e continuo lendo textos teóricos.

O leitor de seus livros logo se dá conta de que, para levar a termo o trabalho de interpretação, você convoca as artes plásticas, a psicanálise, a crítica cultural, a linguística e a análise do discurso, entre outros campos. A presença dessas disciplinas na sua forma de praticar a crítica literária mostra o quanto elas podem oferecer instrumental fecundo para a leitura do texto ficcional. Quais são as motivações que te levam a estabelecer um diálogo tão intenso entre a literatura e outros campos de conhecimento?
Em tempos idos, quando trabalhava na Unicamp, ministrei muitas vezes a disciplina de iniciação à leitura e análise da poesia. Adorava trabalhar o poema junto com os alunos. O que vinha à tona enquanto matéria interpretativa dependia muito dos textos que eram analisados. A abordagem da forma sempre foi o meu objetivo e, com ela, o que vem a reboque, na dependência das características do texto analisado. Os estudos da linguagem foram um ótimo instrumento na análise miúda dos textos de Dalton Trevisan. Não utilizo conceitos de psicanálise, porque não sou estudiosa do assunto, mas fui analisada durante muitos anos. Pode ser que, quando "baixo a guarda", abro caminho para uma análise textual de timbre mais intimista, o que pode parecer uma análise psicanalítica. Quanto às artes plásticas, gosto de ler sobre o assunto, mas, principalmente, vejo muitas exposições, muitos trabalhos, até já escrevi apresentações de alguns amigos artistas plásticos que me pediram textos.

Você é dona de uma carreira universitária ímpar – particularmente diversificada e rica –, já que ensinou literatura portuguesa (Unesp), brasileira (Unicamp) e judaica (USP), movendo-se com desenvoltura entre a prosa e a poesia, sem falar de suas incursões pelo teatro... Pode-se ver aí uma recusa em ocupar a posição de "especialista"? E uma crítica a essa posição tão comum na nossa universidade?

Minha carreira foi mais diversificada ainda; além das literaturas mencionadas, dediquei-me à literatura latino-americana, nos quatro anos em que vivi na Espanha, depois de defendido o meu mestrado; portanto, antes do doutorado. Eu queria, então, trabalhar em jornal, e os textos que me solicitavam eram sempre e apenas resenhas de obras da literatura latino-americana contemporânea… Não tenho nada contra especialistas. Às vezes me sinto diminuída porque a abrangência dos meus estudos das diferentes literaturas é mais limitada do que a dos professores que se dedicam a um único objeto. Não acho que a diversificação na minha carreira tenha sido uma escolha consciente minha. Pode ser que eu seja volúvel por natureza…

4 • RESENHAS

Sérgio, Mário e a diversidade do modernismo brasileiro

Renato Martins

Monteiro, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto de Estudos Brasileiros/Edusp, 2012.

Ainda que a correspondência entre Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) e Mário de Andrade (1893-1945) tenha perdurado entre 1922 e 1944, não se pode dizer que, neste caso, o diálogo entre os dois nomes do modernismo brasileiro tenha sido constante. Trata-se de cartas trocadas de forma intermitente, que formam um conjunto epistolar pequeno, inaugurado quando os jovens amigos se dedicavam à circulação e recepção da revista *Klaxon* (1922-23), da qual, como sabemos, foram orgulhosos articuladores. Desde então poucas cartas foram trocadas. Algumas delas datam dos anos seguintes (1924 e 1928), época em que Buarque de Holanda lança a revista *Estética* (1924-1925) no Rio de Janeiro junto com Prudente de Moraes, neto; e Mário de Andrade, já às voltas com o significado da própria obra, espera do amigo uma crítica – jamais escrita – sobre ela. Outras ainda serão cultivadas entre 1931 e 1944, revelando algumas considerações de Sérgio sobre a poesia de Mário, ao mesmo tempo em que este elege o amigo seu consultor em matéria de história.[1]

Tais cartas foram recentemente organizadas por Pedro Meira Monteiro em *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*, coletânea que tem o indiscutível mérito de reconhecer no conciso epistolário não a reunião de anedotas esparsas, mas uma janela que permite olhar e, sobretudo, repensar a problemática suscitada pelo modernismo brasileiro. Ao passar os olhos no livro tem-se a impressão de uma seleção e organização cuidadosamente elaborada das cartas, bem como da própria concepção da edição. A sensação vai se confirmando por meio da análise apurada da publicação, que é inaugurada por uma introdução, seguida de 31 cartas (doze escritas por Mário e dezenove por Sérgio), acompanhadas por notas explicativas que, em suma, podem ser tomadas como reflexão à parte. O leitor ainda tem acesso a outro rigoroso estudo assinado pelo organizador, inti-

1. As cartas encontram-se arquivadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde se abriga o acervo pessoal de Mário de Andrade. Já no Arquivo Central da Universidade Estadual de Campinas pode-se ter acesso ao acervo bibliográfico e manuscrito de Sérgio Buarque de Holanda. De forma geral, a correspondência entre os dois autores está disponível para os pesquisadores há duas ou três décadas.

tulado "'Coisas sutis, *ergo* profundas': o diálogo entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda" (repartido por imagens selecionadas em sua maioria nos arquivos pessoais de ambos os autores, e sucedido por apêndices e uma cronologia de eventos significativos dos dois modernistas, que tornam ainda mais nítida a compreensão da correspondência). Enfim, por conta do juízo de Pedro Meira Monteiro, que acertadamente identificou nessas cartas uma importância de primeira grandeza, a coletânea pode ser qualificada como contribuição fundamental ao estudo daqueles dois gigantes da inteligência brasileira e, pois, do movimento artístico do qual foram assíduos participantes.

O volume retoma, afinal de contas, com indiscutível fôlego e originalidade, uma apreciação encontrada no pensamento social e literário sobre o modernismo brasileiro, a exemplo de *Os donos do poder* (1958), de Raymundo Faoro, e mais recentemente de *Itinerário de uma falsa vanguarda* (2010), de Antonio Arnoni Prado. Nesta perspectiva, o referido movimento pode ser percebido, em suma, pela óptica de duas vanguardas intelectuais, cada qual compartilhando distintos projetos estéticos e políticos: o modernismo da *ordem* e o da *desordem*.[2] Não obstante as expressivas variações históricas e biográficas de tal divisão, por modernismo da *ordem* entenda-se o caso dos projetos conservadores, oriundos de grupos de intelectuais protagonizados, entre outros, por Graça Aranha (1868-1931) e Cassiano Ricardo (1895-1974), bem como por manifestos como o "Nhengaçu verde-amarelo" (1929). *Ordem*, assim, remete ao apego ao passado, às fórmulas literárias tradicionais e ao nacionalismo não raro xenófobo, conivente com as elites oligárquicas nativas. Modernismo da *desordem*, por sua vez, corresponde às aspirações tidas por *radicais*, contrárias ao academicismo e às sobrevivências oligárquicas, que, para seus adeptos, ancoravam o modernismo ao passado. Entre esses se encontram, em alguma medida, os próprios Sérgio Buarque e Mário de Andrade, mas também Alcântara Machado (1901-1935) e Oswald de Andrade (1890-1954), autor do paradigmático manifesto "Pau-Brasil" (1924).

Em "Coisas sutis, *ergo* profundas", Pedro Meira Monteiro salienta que a correspondência entre esses dois autores revela, primeiro, uma preocupação, contemporânea ao empuxo inicial do modernismo, em esboçar uma crítica estética à *ordem*: nas primeiras manifestações de Sérgio Buarque, aí incluídos o artigo "O lado oposto e outros lados"

---

2. Sobre Raimundo Faoro, ver particularmente: Raimundo Faoro, "Mudança e revolução", na segunda edição de *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo/Porto Alegre: Globo, Edusp, 1975. E ainda, Antonio Arnoni Prado. *Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo*. São Paulo, Ed. 34, 2010.

(1927) e, posteriormente, *Raízes do Brasil*, sua obra mais famosa, nota-se um incômodo com o arcaísmo que, no plano literário, ainda nos deixava presos ao estilo algo "pomposo"; "tudo se passa", diz Meira Monteiro, "como se um núcleo de vida resistisse, e devesse resistir sempre, às construções especiosas dos homens".[3] Semelhante avaliação lê-se em *Macunaíma* (1928), obra que procura desvincular-se da pronta rigidez e formalidade das artes e letras que até então predominavam em nossa inteligência. Para tanto, ao invés de *solucionar*, procura *problematizar* a ideia de cultura brasileira, uma vez que, ainda nos termos de Meira Monteiro, não apresenta "resposta alguma para a questão identitária, e a própria [...] identidade se perde no momento em que o herói de nossa gente se dissolve".[4]

Por essas razões, um flerte com o surrealismo é fundamental naqueles anos para os dois amigos. Este, afinal de contas, parece fornecer um caminho para uma espécie de potência regressiva, que, amparada pelo mito, é valiosamente eficaz para suspender o sentido e reflorescer a desconfiança em relação à fixidez demasiada das fórmulas de linguagem. Em termos políticos, o incômodo de ambos se dirige à geração mais velha e, para eles, mais conservadora dos modernistas, bem afeita ao lastro patrioteiro e retrógrado da cultura. Aqui o alvo é diverso mas aparentado. Pode ser identificado na defesa feita por Elísio de Carvalho aos tempos patriarcais e à moral ociosa dos brasões e latifúndios; à celebração da raça e dos maiorais, advogada por Graça Aranha; ou ainda, noutros termos, aos programas nacionais de linha fascista, capitaneados por Plínio Salgado (1895-1975). Nestes casos, a arte deveria produzir um "brasileiro de subjetividade disciplinada" a fazer valer os mandamentos da tradição e dos poderes constituídos.

Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência, contudo, nos mostra que a questão conflagrada pela "ordem" e "desordem" é evidentemente mais complexa, sobretudo quando acolhe uma ideia correlata, isto é, a ideia de *construção*. Cabe lembrar que o termo ocupa o pensamento e, mais ainda, o diálogo entre os dois missivistas. E aqui buscaremos somente resumir aquilo que nos parece uma *diferença* ao mesmo tempo sutil e renitente entre ambos, que, em termos mais amplos, também pode ajudar a revelar um

---

3. MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto de Estudos Brasileiros/Edusp, 2012, p. 202. Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. "O lado oposto e outros lados". *O Jornal*. Rio de Janeiro, 1927, e HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

4. Id., p. 257. Ver: ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.* São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugenio Cupolo, 1928.

grande impasse dentro do modernismo brasileiro. Ora, as cartas a certa altura atestam que, no limite, é impossível suspender por completo o sentido, uma vez que o próprio movimento artístico requer alguma ponta de *formalização*. Se Sérgio Buarque invariavelmente tolhe e se esquiva o mais possível de uma arte que, para ele, pouco fazia além de reproduzir o gesto formal e academizante que o movimento, nessa óptica, originalmente execrara; Mário de Andrade, por sua vez, "vive com particular dramatismo a tensão entre sua sensibilidade de artista, cônscio das exigências da escritura, e seus impulsos de intelectual à procura de melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e/ou no trabalho de construção social", nas palavras de João Luís Lafetá, lembradas por Meira Monteiro.[5]

Longe de apresentar definições e respostas sobre o papel da *construção* encontrado nas cartas, a coletânea procura, isto sim, arregimentar uma hipótese segundo a qual, em torno do termo, estaria cifrado o grande limite do modernismo brasileiro. Pois no cenário de 1930 é impossível escapar a esta questão que, enquanto tal, não pode ser resumida pela disputa entre *conservadores* versus *radicais* (embora não deixe de preservar vínculos com tais distinções). É preferível tratá-la como desdobramento de uma nova época, inaugurada no Brasil pelas condições oriundas da Revolução de 1930, responsável, como bem lembra Antonio Candido, "por um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões":[6] este novo quadrante inevitavelmente obrigava o pensamento modernista brasileiro a enfrentar, com deslumbramento ou a contragosto, a questão *nacional* e *moderna*, o que por certo ocorre de múltiplas formas, vale recordar, por meio de propostas religiosas, encontradas em *Literatura reacionária* (1924), de Jackson de Figueiredo; pela reflexão sobre nossos traços psicológicos, realizada em *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado; ou, se preferirmos, por meio de nossa história corporal e sexual, registrada em *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, dentre tantas outras.[7]

Em relação aos autores da correspondência, Pedro Meira Monteiro salienta que "os limites do modernismo estão dados, precisamente, no momento em que a construção se torna um anátema no pensamento de Sérgio Buarque, ao mesmo tempo em que

5. LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo.* São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000, pp. 153-4. Apud MONTEIRO, Pedro Meira (Org.), op. cit., p. 274.

6. CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 1930 e a cultura". *Revista Novos Estudos – CEBRAP*, n. 4. São Paulo, 1984, p. 27.

7. Ver: FIGUEIREDO, Jackson de. *Literatura reacionária*. Rio de Janeiro: Centro Dom Vital, 1924; PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira.* São Paulo: Duprat-Mayença, 1928; FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala.* Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.

é para ela que caminha, malgrado a si mesmo, o pensamento de Mário de Andrade".[8] Uma respeitosa e madura situação paradoxal que, a julgar pelo quebra-cabeça contido nas cartas, é alargada à medida que o criador de *Macunaíma* vai revelando ao colega sua predição pelo catolicismo e, com efeito, a crença no papel escatológico da literatura na formação de um país. Não que Mário acreditasse no fim dos tempos, numa teologia algo simplista do desenvolvimento do homem, ou mesmo em doutrina. O que não parecia suportar, a bem da verdade, era a suspensão integral do *sentido*. Sérgio Buarque, por outro lado, parece manter-se o tempo todo adepto de uma "iconoclastia" de termos e limites imprecisos, que futuros pesquisadores poderiam enfim aclarar.

A senda, afinal, foi vigorosamente aberta por essa edição de *Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. É preciso adentrá-la, uma vez que a admirável relação artesanal e indiciosa de Pedro Meira Monteiro com a pesquisa e reunião destas cartas nos coloca a par do que o antropólogo Clifford Geertz denomina de "diversidade do pensamento moderno".[9] Ora, a atmosfera de unificação cultural gerada pela mítica década de 1930 no Brasil foi, sim, efetiva, mas não implicou o fim das diferenças de perspectivas e projetos no modernismo. Inclusive no caso daquelas personagens que, como Sérgio e Mário, compartilham de fato um cosmopolitismo esclarecido e uma trajetória biográfica que, em relação ao movimento, os colocavam em perspectivas bastante similares. Isso não impede de pensarmos, ao mesmo tempo, nas diferenças intelectuais que estes dois amigos poderiam alimentar, dentro dele. Estamos diante de um jogo complexo, cujas sendas, vale reiterar, foram abertas de forma lapidar; agora elas pedem que sejam desvendadas com merecido arroubo.

Renato Martins é doutorando em História Social pela Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil), onde desenvolve uma pesquisa sobre a obra historiográfica de Sérgio Buarque de Holanda. Organizador do livro *Encontros: Sérgio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.

8. MONTEIRO, Pedro Meira (Org.), op. cit., p. 172.

9. Ver: GEERTZ, Clifford. "Como pensamos hoje: a caminho de uma etnografia do pensamento moderno". In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa.* Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

As entrevistas de Hilda Hilst

Luisa Destri

Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. Organização de Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

Ao apresentar a seleção de entrevistas concedidas por Hilda Hilst entre 1952 e 2003, o organizador do volume, Cristiano Diniz, vai diretamente ao que mais interessa: retomando os gêneros praticados pela autora – poesia, ficção, teatro e crônica –, afirma que ela "soube escrever" também no gênero entrevista; com "maestria", teria ajudado a criar e divulgar "uma imagem que deixou marcas, que ainda ecoam quando seu nome é lembrado". Seus traços principais, "dona de uma inteligência incomum, sem papas na língua, ousada, desconcertante, provocativa e… 'louca'".

Os textos reunidos em *Fico besta quando me entendem* priorizam o momento de criação dessa imagem. Trata-se, segundo o organizador, da década de 1990, quando a autora inicia a publicação de obras obscenas e a redação de crônicas para o jornal *Correio Popular*, de Campinas. A exposição pública mais intensa, e voluntária, dá origem então a um "*boom* de entrevistas", na coletânea representado por sete das 21 matérias reunidas. Nesses textos se pode flagrar, argumenta Diniz, como se constituiu a imagem excêntrica da autora, cuja cristalização seria, no limite, responsável pela "tremenda indiferença" (não só da imprensa) ao projeto literário de Hilst. Ali estariam, de um lado, a autora, "irritada, irônica e propositalmente distraída", demonstrando "quase nenhuma disposição para conversar sobre seu trabalho"; de outro, interlocutores que "ajudaram a fortalecer o retrato de uma obra literária de difícil leitura e entendimento". Para Diniz, a evasão da entrevistada e a falta de empenho dos jornalistas (ou as limitações impostas pelos próprios veículos) constituem respectivamente a "armadilha" e o "corte" que produziram a "cicatriz" do desinteresse pela obra de Hilda Hilst.

A incisão se faz visível a partir de títulos de entrevistas presentes na própria coletânea: em 1986, "Hilda Hilst, uma emocionada conversa sobre a vida, o amor e o ato de escrever"; em 1991, "Palavras abaixo da cintura"; "O sofrido caminho da criação artística, segundo Hilda Hilst", de 1975; e "A obscena senhora Hilst", de 1994. Já o desinteresse é insistentemente referido pela própria autora, a exemplo da afirmação que faz à revista *Interview* em 1991: "Eu era uma espécie de KGB literária, que ninguém lia, e agora […] passei a ser uma maldita de todos os tempos".

Entre a espécie de canonização promovida pela imprensa e a publicitação da suposta entrega de Hilst à banalidade, há discretos elementos que a própria coletânea veicula. Quando se crê diante de um público interessado em sua obra, e não de um veículo de divulgação mais ampla de seu trabalho, ela francamente delimita o território de suas crenças pessoais, o plano objetivo que problematiza em sua literatura e a superfície por onde transitam os atores do mercado. Quer dizer: a mulher que equipara sua literatura aos serviços secretos da URSS está algo distante daquela que em entrevista concedida ao amigo Caio Fernando Abreu questiona o papel da literatura num país formado por "30 milhões de analfabetos, [e] mais ou menos 70 milhões de pessoas com uma vida miserável". Por isso, para considerar a construção da imagem operada por Hilst e a necessidade de reivindicar um lugar mais alto para a sua literatura, convém olhar para além de duas metades.

Nesse sentido, a entrevista que abre a coletânea forma, com a última, um notável espelho. Temas, questões e referências coincidentes permitem observar a evolução desse discurso no contato com os interlocutores. "Palestra com Hilda Hilst", publicada por Alcântara Silveira no *Jornal de Letras* do Rio de Janeiro no ano seguinte ao lançamento do segundo livro de poemas da autora, *Balada de Alzira* (1951), é resultado de um "encontro casual" no bar do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Estudante de Direito no Largo São Francisco, a "jovem poetisa" procura expressar com irreverência preocupações que lhe serão constantes. A exemplo do que ocorre em seus primeiros versos, porém, parece ainda não superar a ingenuidade ou a estereotipia. Critica a existência de igrejinhas ("Meu amigo, desconheço as atividades do Clube de Poesia, de que fui expulsa"), afirma-se como ser de exceção ("Meus poemas nascem porque precisam nascer"), cobra seriedade da crítica literária ("há principalmente o elogio fácil") e reivindica que uma autora "forte e potente" como Cecília Meireles seja chamada poeta, e não poetisa. Já Silveira tenta construir a imagem de uma mulher segura e em amadurecimento. Se a poeta "conseguiu se manter imune à literatura do Largo São Francisco", trazendo, no segundo livro, poemas "mais graves e menos femininos", a personagem masculamente inspira respeito e desejo: "A poetisa tomou um gole de uísque. Tomamos nossa água tônica e voltamos a assediá-la, agora a propósito…", afirma o narrador do encontro.

A entrevista realizada 51 anos depois por Leila Gouvêa para o *D.O. Leitura* retrata uma escritora que "usufrui a reconhecida condição de ser um dos maiores poetas vivos do Brasil". Em 2003, já então traduzida, editada, premiada e estudada, Hilst afirma: "[…] eu era uma tábua etrusca, totalmente incompreensível. […] não sei o que

aconteceu mas as pessoas começaram a entender". Ainda assim, diz que ser poeta no Brasil "é uma merda". Também Cecília Meireles retorna à conversa, dessa vez mencionada pela jornalista, que indaga sobre a possível influência na obra da entrevistada. Hilda nega se tratar de uma "presença fecundante", e completa: "Não chegamos a nos tornar amigas. Ela era muito delicada e evidentemente uma pessoa sensível". A feminilidade é agora valorada positivamente, pois introduz o relato de uma carta enviada pela poeta de *Viagem* em apoio e estímulo à iniciante autora de *Balada de Alzira*.

Entre outras coincidências com a matéria de Alcântara Silveira, há ainda a referência a Carlos Drummond de Andrade – no primeiro caso, por iniciativa da entrevistada, que em 1952 afirma se tratar do "homem mais inteligente do Brasil"; no segundo, mencionado pela entrevistadora, e motivando a transcrição de um poema composto pelo mineiro em homenagem a Hilst ("Hilda, estrela Aldebarã"). Quanto às panelinhas e instituições literárias, assim responde à jornalista interessada em saber se teria alguma vez considerado integrar a Academia Brasileira de Letras: "Nunca. E nem me sinto atraída, apesar da Academia ter muita gente interessante. O que eu realmente desejo é ganhar o Nobel".

Chama a atenção, em primeiro lugar, a postura de Hilda Hilst com relação a seus pares. Jovem, buscava colocar-se em igualdade com Drummond e Cecília, inclusive aproveitando para se distanciar de uma imagem negativamente feminil. Madura, sente-se à vontade para demonstrar admiração. Mais segura é também a maneira de expressar a opinião sobre o próprio ofício. Se para tal citava, em 1952, versos do livro então lançado ("estão terrivelmente sozinhos/ os doidos, os tristes, os poetas"), em 2003 é concisa e despachada, limitando-se a dizer que "ser poeta é difícil em qualquer lugar". Ainda nesse sentido, o prazer de se dizer *persona non grata* no Clube de Poesia dá lugar ao respeito por integrantes da ABL e à confissão de que anseia por recompensa.

O cotejo entre as duas entrevistas é eloquente também em termos da radical individualidade que Hilda Hilst procurou afirmar. Pois, ainda que Diniz afirme ter-se guiado pelo objetivo de oferecer uma imagem ampla da escritora, em que se incluíssem sua experiência pessoal e a opinião sobre a literatura e a cena literária, as colocações da entrevistada, mesmo ao longo de cinco décadas, tornam a tarefa quase impossível: é sua personalidade, e não a opinião sobre questões diversas, que quase sempre emerge do conjunto de suas declarações.

Uma relevante exceção talvez esclareça o sentido da regra. Trata-se da transcrição de uma conversa entre Hilst e os participantes do curso "Feminino singular", promovido pelo Arquivo Público e Histórico do Município de Rio Claro (SP) em 1987. Sua

primeira fala aponta o "engodo" em que consiste o escritor apresentar-se em público, pois apenas ao escrever mostraria sua "cara" verdadeira. E pergunta, então, qual "cara" deve assumir. Todos concordam que a conversa será "informal e verdadeira", e mais de uma vez a autora demonstra seguir a proposta à risca.

Comparem-se, por exemplo, o episódio que narra e a explicação que para ele oferece. Trata-se de uma palestra ocorrida no âmbito do Programa do Artista Residente, da Unicamp, de que participou na década de 1980:

> Me lembro que, certa vez, uma moça começou a bocejar e perguntei: "Será que você não tem amebas? Porque ameba é uma coisa que deixa a pessoa muito cansada". Depois disso me chamaram a atenção: eu estava ofendendo as pessoas. [...]. Eu ficava muito irritada porque não sentia vigor, fervor nas pessoas. Não levantavam nenhum problema. Foi uma experiência que me deixou meio triste. Não havia nada a discutir. Tem-se uma ideia das universidades, mas é uma ideia meio utópica, porque, na verdade, não há muito, ou melhor, não há nada a discutir nelas.

Para além de explicitar a visão pessoal de um episódio típico de seu anedotário, inserindo-o em uma discussão institucional mais ampla, Hilda Hilst efetua, nesse encontro, interrupções importantes em seu raciocínio, que corroboram a hipótese de sua sinceridade. Os famosos ataques aos editores, de que é exemplo o dirigido ao mais fiel deles – "adora ter os livros em casa. Ele não vende, ele põe tudo no quarto dele e fica namorando os livros"[1] –, aqui dão lugar a um comentário apenas elogioso sobre o mesmo Massao Ohno ("é um editor que gosta de fazer livros lindíssimos") e à indicação de um pensamento mais consistente sobre o mercado editorial, que considera também o público leitor brasileiro ("Eu não penso nunca no leitor, quando estou escrevendo. Se eu pensasse, seria ótimo porque estaria sendo vendida. Meu editor fica sempre chateadíssimo e diz: 'Hilda, você não vende nada. É uma coisa horrorosa'").

Ao ser levada a falar sobre o que considera ser a "essência do homem", quando platonicamente confessa entender "toda a nossa vida" como a busca de uma bondade

---

1. O trecho é da entrevista, não presente na coletânea, concedida por Hilda Hilst ao programa *Certas Palavras*, da Rádio CBN, em 25 de maio de 1990, por conta do lançamento de *O Caderno Rosa de Lori Lamby*. Tive acesso à gravação no Centro de Documentação Alexandre Eulalio, na Unicamp, onde está depositado o acervo da autora.

e perfeição conhecidas em "outra vida", trata de fugir ao assunto: "acho que o tom está se tornando muito sério. Eu preferia que fosse mais leve, porque ninguém vai ficar meu amigo, assim". A postura é semelhante no momento em que um ouvinte lhe pergunta sobre as experiências paranormais que havia realizado durante a década de 1970. Embora não se negue a manter-se no assunto, inicialmente pondera: "Falei muito sobre isso e depois me chamaram de bruxa, feiticeira e tudo o mais. Resolvi, então, ficar em silêncio". Verdadeira e informal, problematiza os assuntos à medida do que supõe ser o perfil do público.

O tom é bastante diverso do que adota em uma entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1975. Após a própria escritora conduzir a conversa para seus experimentos paranormais, o jornalista, embora manifestando respeito pelas opiniões expressas, pede para passarem a outro tópico. "Sobre a problemática mística", afirma, "penso que o assunto não caberia nesta entrevista." A entrevistada sutilmente critica a tentativa de tornar a conversa mais leve: "Difícil responder a todas as perguntas. Você pede vida, morte, milagres, mas grande parte do que deseja saber está dentro dos meus textos". Refere "homens de ciência" que conduzem experimentos semelhantes, capazes de "mudar o conceito que têm da morte", e queixa-se da "falta de informação" sobre o assunto. Contrapõe, assim, a seriedade de suas crenças e iniciativas ao "rótulo de absolutamente delirante" que lhe imprimira o público e, possivelmente, ao que julgava ser a opinião do entrevistador.

Esse diálogo é um exemplo do sutil embate em que a escritora transformou algumas entrevistas. Entre 1970 e 1980, os jornalistas com frequência direcionavam a conversa para a mudança de Hilda Hilst para a Casa do Sol, ocorrida em 1966. Notabilizada como a jovem socialite que deixou a vida agitada na capital paulista para, em Campinas, isoladamente dedicar-se à literatura, a poeta muitas vezes emerge como uma sacerdotisa da literatura: professando a fé na criação literária, recolheu-se a um mosteiro profano, onde poderia austeramente cultivar sua vocação. Ocorre também de valer-se do diálogo com a imprensa para exercer um proselitismo leigo: "Como vamos poder, numa página de jornal, definir toda uma conduta literária que, a meu ver, não pode deixar de ser também entranhadamente ética?", pergunta ao entrevistador, Léo Gilson Ribeiro, que lhe pedira para comentar o hermetismo de sua literatura. E afinal confessa o maior objetivo de seu trabalho: "proporcionar ao outro [...] uma visão definitiva de si mesmo, com suas potencialidades, falhas e virtudes".

A década de 1980, a segunda mais bem representada na antologia, é, assim, decisiva para considerar o domínio de Hilda Hilst sobre sua imagem. Embora o organiza-

dor considere estar aí a demonstração de que em certo momento houve interesse "pelo projeto literário e pelas ideias de Hilda", é demais evidente o empenho da autora em conquistar algum público. Impressiona o quanto se mostra resoluta em jamais ceder às facilidades de um mercado que se serve também da disposição para entrevistas a fim de baratear o produto.

Isso não quer dizer que a partir de certo momento Hilda Hilst tenha decidido ceder. Pelo contrário, aliás. Com o conhecimento mais amplo do início e do fim da carreira é possível compor o retrato de uma trajetória nada acidental. Com a sutileza de quem segue um projeto consequente, a autora de *A obscena senhora D* constrói um discurso que, partindo da radical consciência do ofício, empenha-se na composição da imagem pública, na constituição de estratégias para inserir a alta literatura em um mercado que parece rejeitá-la e na criação de um espaço próprio na literatura brasileira para sua obra.

Entrevistas concedidas a outras mídias podem iluminar mais facilmente o teor de seu discurso durante os anos 1990 – sobretudo no que diz respeito à habilidade em encarnar personagens. O melhor exemplo talvez esteja em uma gravação da TV Cultura de 1990, hoje disponível na internet com cenas em *off*,[2] gravadas para que a jornalista refizesse as perguntas, corrigindo um problema técnico sem que a escritora precisasse responder novamente. Ali se assiste a um jogo: em *off*, a autora de *O Caderno Rosa de Lori Lamby* oferece respostas diferentes das que tinha dado ao se dirigir ao público; essas divergências iluminam as gargalhadas que, durante a gravação oficial, Hilda quase não conseguira conter.

Vistas assim nesse contexto, as "respostas prontas" podem então representar indícios de uma Hilst estrategista. Tendo compreendido o que o mercado lhe poderia dar, tratou de cultivá-lo, ainda que muitas vezes esse cultivo implicasse vitimar-se ou insistir em queixas. Nesse caso, aliás, a obra curiosamente ilumina a biografia, porque em seus livros jamais um ser de exceção como o escritor encontra consolo "nas gentes".

Pois acima de tudo *Fico besta quando me entendem* testemunha, com sua própria existência, que Hilda Hilst não foi preterida. Bem diversamente, aliás: para além do constante interesse da imprensa, teve a edição de suas obras completas contratada quando ainda vivia, e em condições atípicas, reservadas aos autores perenes da litera-

2. Não há informações completas sobre a entrevista, embora muitos e diversos sites a reproduzam. É possível acessá-la neste link: http://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2oq.

tura brasileira. Mesmo em termos de sua recepção crítica, há muito cresce a produção acadêmica dedicada a sua obra. Que dizer, então, dos poemas musicados por Zeca Baleiro, artista nada impopular? Ou de eventos e publicações que lhe são frequentemente dedicados?

Essa hipótese, porém, é frágil se amparada apenas na antologia. Concentrada essencialmente nas décadas de 1980 e 1990, a seleção retrata com nitidez uma autora que soube escrever entrevistas. Mas só com o conhecimento mais amplo do início e do fim da carreira é possível testemunhar como Hilst, consciente do difícil destino da literatura não comercial, desde o início se empenhou na composição de uma "cara" que julgasse adequada ao público em geral – esforço de que participam as constantes reelaborações de estratégias.

Nenhuma antologia, porém, nasce com o destino de contradizer sua vocação e tornar-se totalizante. A edição tem o mérito de propor um perfil consistente e saboroso de Hilda Hilst – proposta visível inclusive no luxuoso projeto gráfico, concebido a partir de desenhos da própria autora. Que a frase do título sirva, então, de *leitmotiv* para a narrativa esboçada pela seleção de entrevistas. "Fico besta de ver como as pessoas não entendem o que escrevi", afirma a personagem; e completa: "Recuso-me a dar explicações". Com a palavra, Hilda Hilst, autora de Hilda Hilst.

Luisa Destri, doutoranda em Literatura Brasileira na usp, organizou a antologia *Uma superfície de gelo ancorada no riso* (Globo, 2012), de Hilda Hilst, e é coautora de *Por que ler Hilda Hilst* (Globo, 2010).

Testemunho, violência, arte

Adriano Schwartz

Penna, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

Em um artigo publicado em 2010, na revista *Alea*, João Camillo Penna se propõe a estudar um lugar-comum da crítica na discussão da obra de Clarice Lispector, as "suas epifanias".[1] Para isso, mostra como tal perspectiva crítica se estabelece, discute tanto o uso mais recente do conceito, em Joyce, por exemplo, quanto a sua teorização na filosofia de Tomás de Aquino, indica como a própria escritora sinaliza a seus leitores esse caminho e, depois, no exame cuidadoso de seus textos, desmonta tudo, constatando a conveniência de deixar de lado uma chave interpretativa gasta e sugerindo uma nova porta de entrada analítica.

Descrito assim, o procedimento parece adequado e correto. Só que ele é mais do que isso. Como qualquer leitor do ensaio logo percebe, há ali um rigor muito pouco usual, uma espécie de obsessão com o conceito que não aceita qualquer saída fácil, que não hesita em conduzir o raciocínio aonde quer que ele precise ir.

Em *Escritos da sobrevivência*,[2] reunião de textos que lidam com diferentes formas de relação entre a arte e a violência nas últimas décadas, entra em operação a mesma lógica, aqui levada à quase vertigem. Os elos conceituais invocam as mais variadas disciplinas: a literatura, a filosofia, a antropologia, a sociologia, a história, o cinema, o jornalismo são convocados, com cuidado e urgência, para lidar com um assunto que é obviamente transversal, o que implica, de novo, a impressão de que é quase "natural" que o livro seja como é. A impressão é falsa.

•

O volume é composto por oito ensaios. No primeiro, também o mais longo e ambicioso deles, "Sobre viver (Giorgio Agamben e Primo Levi)", a discussão gira em torno do estudo do filósofo italiano *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha.* Após expor longamente o argumento da obra, num movimento característico, João Camillo Penna escreve:

---

1. PENNA, João Camillo. "O nu de Clarice Lispector", revista *Alea*, v. 12, n. 1, jan.-jun. 2010.
2. Id. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. As citações do livro, a seguir, trarão apenas o número da página indicado.

> Permanece, no entanto, uma dúvida.
>
> O projeto agambeniano de tratar como imanência o testemunho dos campos de extermínio, e especificamente o de Primo Levi, é uma tentativa impressionante de retornar, por assim dizer, à cena originária das políticas humanitárias, reconstituindo a separação soberana entre vida nua e soberania, que o campo de concentração administra, e a que o humanitarismo remete – como antídoto, no entanto, irremediavelmente cúmplice. Entretanto, resta saber se Agamben, ao procurar afastar o fantasma da transcendência humanista e sua 'coisa', a 'vida nua', sob a forma da soberania do direito, não abole, pelo mesmo gesto, qualquer instância judicativa necessária para discernir a barbárie da não barbárie, a justiça do extermínio. Resta saber se, ao distinguir o campo da ética do campo jurídico, moral e religioso, ele não acaba esvaziando a questão ao mesmo tempo jurídica, moral e religiosa do julgamento dos culpados, ou acaba pelo menos nuançando o que não pode ser nuançado, e sobre o qual não pode permanecer nenhuma dúvida. Resta saber se ele, ao partir da representação moderna (kafkiana) do direito como sistema autorreferencial, ao refutar a possibilidade da decisão soberana, refugiando-se na zona *flou* do indecidível, não abdica de uma prerrogativa essencial da justiça, que é poder identificar os culpados e distribuir as penas. Resta saber, em suma, se ele, ao generalizar a categoria interna ao campo de 'zona cinzenta' descoberta por Primo Levi, não acaba também fazendo-a abarcar os criminosos nazistas, o que seria, no mínimo, uma grande injustiça não só para com Primo Levi, além de uma impropriedade do pensamento (p. 81).

A citação é longa, mas muito representativa. Após o anúncio delicado ("Permanece, no entanto, uma dúvida"), surgem reiterados "resta saber", que remetem ao título do estudo de Agamben e mostram de forma sintetizada e dolorosa (afinal, trata-se ao mesmo tempo de uma "injustiça" e de uma "impropriedade do pensamento" em um tema que dificilmente tolera mais injustiças e impropriedades do pensamento…) esse "resto" que será expandido e dissecado a partir do parágrafo seguinte, que começa com um "Senão vejamos".

O segundo ensaio, "Fala, Rigoberta", continua discutindo a relação entre violência, testemunho, arte e verdade, só que focado agora na especificidade latino-americana, da sua cena inicial, em janeiro de 1969, quando os jurados do Prêmio Casa de las Américas resolvem criar uma categoria especial para o prêmio, que estaria ligada menos a questões estéticas e mais ao processo histórico pelo qual passava a América Latina, até sua suposta superação, como decreta John Beverly, que será então devidamente problematizada.

Do terceiro capítulo em diante, encontramos análises centradas na representação da violência na sociedade brasileira: o massacre do Carandiru e os testemunhos de pre-

sos em livros e filmes (*O sujeito carcerário*), os livros de Hermano Vianna sobre o funk e o samba e a visão "pacificadora" de uma cultura muito mais "vital e terrível" (*O encontro e a festa*), uma história pavorosa em quatro atos sobre Marcinho VP, que acompanha a sua passagem de pequeno marginal a marginal "midiático" logo assassinado e que deveria ser leitura mais do que obrigatória em qualquer curso de ética de qualquer faculdade de jornalismo do país ("Marcinho VP como personagem"), as "biografias paralelas" de Helinho e Garnizé e o documentário *O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas*, de Paulo Caldas e Marcelo Luna ("A violência como figura"), o rapper Sabotage, os livros de Marçal Aquino e o cinema de Beto Brant ("Sabotage e a soberania"), o livro/filme *Cidade de Deus* e o documentário *Falcão, meninos do tráfico* ("Mediação e inclusão").

Em cada um dos textos, acumulam-se evidências para comprovar uma hipótese de leitura da cultura brasileira contemporânea lançada na introdução, a de que "as mediações que antes existiam [...] entre estratos distintos da sociedade, responsáveis pelas formas culturais reconhecidamente mais bem-sucedidas do Brasil, como Machado, o samba, e o futebol [...]" não conseguem mais dar conta de "um cenário de segmentarização radical, crescente, como a que define a cidade brasileira atual [...]" (p. 24). Decorre daí, dessa falência, serem certos "mediadores" – aqueles que recolhem testemunhos, que autorizam testemunhos, que provocam testemunhos – alguns dos principais personagens da obra, sempre vistos em contraposição àqueles "sujeitos de autonomia cada vez mais precária, dependentes de instâncias constitutivas cada vez mais instáveis, e com dificuldades quase intransponíveis de produzirem-se a si próprios" (p. 33).

•

Ao se dedicar sua análise, no último capítulo, às etapas de criação do fenômeno literário, cinematográfico e televisivo em que se transformou o projeto "Cidade de Deus", de Paulo Lins, um tipo diferente de arte, portanto, que transcende muito rapidamente seu suporte inicial e se instala em uma rede que se multiplica e intensifica, João Camillo Penna discute exatamente o surgimento no Brasil de um novo tipo de mediação, no qual os sujeitos de dentro desautorizam os sujeitos de fora, "não pedem permissão para falar". Isso não se dá, claramente, sem conflito ou contestação, e é essa história turbulenta, com êxito discutível, que o pesquisador narra e discute nesse ensaio final.

No meio de sua exposição, o autor retoma um artigo de Spivak, "Pode o subalterno falar?". E comenta-o:

> O subalterno, de fato, não fala; ele é constitutivamente incapaz de falar, já que é silenciado pelo aparelho institucional que permite sua voz até quando defende seu direito de fala, na verdade, falando em seu lugar, numa forma de ventriloquismo (p. 282).

Para terminar esta brevíssima e incompleta resenha, cujo objetivo central era apenas chamar a atenção para o conteúdo de um livro que precisa ser lido, gostaria de apontar como a palavra final desse comentário de João Camillo Penna, "ventriloquismo", aparece em outros momentos de seus ensaios. Por exemplo: "O ventriloquismo jornalístico dubla a enunciação do entrevistado, e o dispositivo judicial-policial fala mais alto, cobrindo a sua voz" (p. 198); ou: "[A testemunha sobrevivente] terá que falar enquanto ser ordinário, pelo *muçulmano*, em fala ventríloqua de seu silêncio" (p. 57).

Essa recorrência me parece significativa porque evidencia o alcance do estudo, que, por um lado, dá ordem e sentido a um cruzamento de referências necessárias para lidar com uma série de fatos culturais de óbvia relevância e difícil compreensão e, por outro, atinge também um ponto específico e nevrálgico do estudo do romance contemporâneo, pelo menos desde a implosão beckettiana do gênero no pós-guerra, que é o lugar profundamente instável e deslocado daquele que fala. Basta mencionar o "pense no ventríloquo", usado por Philip Roth para justificar seu jogo de máscaras e personificações, ou todas as intermináveis variações sobre a questão encetadas por J.M. Coetzee na sua produção ficcional e na sua produção acadêmica, ou ainda o uso da mentira, das atribuições falsas, das repetições modificadas como estratégia narrativa em Ricardo Piglia.

Se o "ventriloquismo" que aparece e reaparece em *Escritos da sobrevivência* sugere uma voz que surge onde não deveria estar, encobrindo outra voz, ocupando o lugar de outra voz, usurpando outra voz, o romance contemporâneo tematiza movimentos semelhantes, ficcionaliza esses impasses em busca da sua particular "sobrevivência". Enfim, seja pelo que propõe, seja pelo que não propõe, ao menos diretamente, trata-se de um livro fundamental.

Adriano Schwartz é professor de literatura contemporânea da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.